Propyläen.

Eine periodische Schrifft

herausgegeben von Goethe.

Ersten Bandes Zweites Stück.

Tübingen, 1799.
In der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Inhalt.

I. Diderots Versuch über die Mahlerey, übersetzt und mit Anmerkungen begleitet. Erster Brief über die Zeichnung.

II. Von den Gegenständen der bildenden Kunst. Noch einiges von den günstigen, dann wird von den gleichgültigen und widerstrebenden gehandelt.

III. Rafaels Werke besonders im Vatikan. Heliodor, Messe von Bolsena, Attila, Petri Gefängniß, Landung der Saracenen, Brand im Borgo, Krönung Carl des Großen, Schwur des Papstes Leo III. Allegorische Figuren. Schlacht des Constantin, Taufe Constantins, Schenkung. — Von der Erfindung in Rafaels Werken. Von der Anordnung. Rafaels Ausdruck. Rafaels Zeichnung (Form.) Von dem Pinsel in Rafaels Werken. Vom Colorit. Von der Wirkung durch Massen und Beleuchtung. Von Gewändern. Von besonders schönen einzelnen Theilen, an deren der junge Künstler zu studiren hätte. Von Kupferstichen nach Rafaels Werken.

IV. Ueber Holzschnitte. Bey Gelegenheit der neuen englischen Arbeiten von Bewik und Anderson.

V. Einige Bemerkungen über die Gruppe Laokoons und seiner Söhne. Im März 1726.

Druckfehler.

Stück 1. Seite 90 letzte Zeile statt komischer Form lies konischer Form.

Stück 2.	Seite 59	Zeile 13	statt	ware lies wäre.
—	— 60	— 18	—	Gang lies Hang.
—	— 65	— 4	—	Dinge lies Dirze.
—	— —	— 12	—	Zetheus lies Zethus.
—	— 68	— 2	—	Epposition lies Exposition.
—	— —	— 10	—	herabtritt lies herabeilt.
—	— 71	— 13	—	Hyeroglyphe lies Hieroglyphe.

I.

Diderots Versuch über die Mahlerey.

Uebersetzt und mit Anmerkungen begleitet.

Geständniß des Uebersetzers.

Woher kommt es wohl, daß man, obgleich dringend aufgefordert, sich doch so ungern entschließt, über eine Materie, die uns geläufig ist, eine zusammenhangende Abhandlung zu schreiben? eine Vorlesung zu entwerfen? Man hat alles wohl überlegt, den Stoff sich vergegenwärtigt, ihn so gut man nur konnte geordnet, man hat sich aus allen Zerstreuungen zurückgezogen, man nimmt die Feder in die Hand, und noch zaudert man, anzufangen.

In demselbigen Augenblicke tritt ein Freund, vielleicht ein Fremder, unerwartet herein, wir glauben uns gestöhrt, und von unserm Gegenstande hinweggeführt; aber, unvermuthet lenkt sich das Gespräch auf denselben, der Ankömmling läßt entweder gleiche Gesinnungen merken, oder er drükt das Gegentheil unserer Ueberzeugung aus, vielleicht trägt er etwas nur halb und unvollständig vor, das wir besser zu übersehen glauben, oder erhöht unsere eigne Vorstellung, unser eignes Gefühl, durch tiefere Einsicht, durch Leidenschafft für die Sache. Schnell sind alle Stockungen gehoben, wir lassen uns lebhaft ein, wir vernehmen, wir erwidern. Bald gehen die Meynungen gleichen Schrittes, bald durchkreutzen sie sich, das Gespräch schwankt so lange hin und her, kehrt so lange in sich selbst zurück, bis der Kreis durchlaufen und vollendet ist. Man scheidet endlich von einander, mit dem Gefühl, daß man sich für diesmal nichts weiter zu sagen habe.

Aber dadurch wird die Abhandlung, die Vorlesung nicht gefördert. Die Stimmung ist erschöpft, man wünscht, daß ein Geschwindschreiber das vorüberrauschende Gespräch aufgefaßt haben möchte. Man erinnert sich mit Vergnügen der sonderbaren Wendungen des Dialogs, wie, durch

Widerspruch und Einstimmung, durch Zweyseitigkeit und Vereinigung, durch Rückwege so wie durch Umwege, das Ganze zuletzt umschrieben und beschränkt worden, und jeder einseitige Vortrag, er sey noch so vollständig, noch so methodisch gefaßt, kommt uns traurig und steif vor.

Daher mag es kommen! Der Mensch ist kein lehrendes, er ist ein lebendes, handelndes und wirkendes Wesen. Nur in Wirkung und Gegenwirkung erfreuen wir uns! und so ist auch diese Uebersetzung mit ihren fortdauernden Anmerkungen in guten Tagen entstanden.

Eben als ich in Begriff war, eine allgemeine Einleitung in die bildende Kunst, nach unserer Ueberzeugung, zu entwerfen, fällt mir Diderots Versuch über die Mahlerey, zufällig, wieder in die Hände. Ich unterhalte mich mit ihm aufs neue, ich tadle ihn, wenn er sich von dem Wege entfernt, den ich für den rechten halte, ich freue mich, wenn wir wieder zusammentreffen, ich eifre über seine Paradoxe, ich ergötze mich an der Lebhaftigkeit seiner Ueberblicke, sein Vortrag reißt mich hin, der Streit wird heftig, und ich behalte freylich das letzte Wort, da ich mit einem abgeschiednen Gegner zu thun habe.

Ich komme, wieder zu mir selbst! Ich bemerke, daß diese Schrifft schon vor dreyßig Jahren geschrieben ist,

daß die paradoxen Behauptungen vorsätzlich gegen pedantische Manieristen der französischen Schule gerichtet sind, daß ihr Zweck nicht mehr statt findet, und daß diese kleine Schrifft mehr einen historischen Ausleger verlangt, als einen Gegner auffordert.

Werde ich aber bald darauf wieder gewahr, daß seine Grundsätze, die er mit eben so viel Geist als rhetorisch sophistischer Kühnheit und Gewandheit, gelten macht, mehr um die Inhaber und Freunde der alten Form zu beunruhigen, und eine Revolution zu veranlassen, als ein neues Kunstgebäude zu errichten; daß seine Gesinnungen, die nur zu einem Uebergang vom Manierirten, Conventionellen, Habituellen, Pedantischen, zum Gefühlten, Begründeten, Wohlgeübten und Liberalen einladen sollten, in der neuern Zeit als theoretische Grundmaximen fortspucken, und sehr willkommen sind, indem sie eine leichtsinnige Praktik begünstigen; dann finde ich meinen Eifer wieder am Platz, ich habe nicht mehr mit dem abgeschiednen Diderot, nicht mit seiner, in gewissem Sinne schon veralteten, Schrifft, sondern mit denen zu thun, die jene Revolution der Künste, welche er hauptsächlich mit bewirken half, an ihrem wahren Fortgange hindern, indem sie sich auf der breiten Fläche des Dilettantismus und

der Pfuscherey, zwischen Kunst und Natur hinschleifen, und eben so wenig geneigt sind eine gründliche Kenntniß der Natur, als eine gegründete Thätigkeit der Kunst zu befördern.

Möge denn also dieses Gespräch, das auf der Gränze zwischen dem Reiche der Todten und Lebendigen geführt wird, auf seine Weise wirken! und die Gesinnungen und Grundsätze, denen wir ergeben sind, bey allen, denen es Ernst ist, befestigen helfen.

Erstes Capitel.

Meine wunderlichen Gedanken über die Zeichnung.

Die Natur macht nichts incorrectes. Jede Gestalt, sie mag schön oder häßlich seyn, hat ihre Ursache, und unter allen existirenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es seyn soll.

Die Natur macht nichts inconsequentes, jede Gestalt, sie sey schön oder häßlich, hat ihre Ursache, von der sie bestimmt wird, und unter allen organischen Naturen, die wir kennen, ist keine, die nicht wäre, wie sie seyn kann.

So müßte man allenfalls den ersten Paragraphen ändern, wenn er etwas heissen sollte. Diderot fängt gleich von Anfang an die Begriffe zu verwirren, damit er künftig, nach seiner Art, Recht behalte. Die Natur ist niemals correct! dürfte man eher sagen. Correction setzt Regeln voraus, und zwar Regeln, die der Mensch selbst bestimmt, nach Gefühl, Erfahrung, Ueberzeugung und Wohlgefallen, und darnach mehr den äussern Schein als das innere Daseyn eines Geschöpfes beurtheilt; die

Gesetze hingegen nach denen die Natur wirkt, fordern den strengsten, innern organischen Zusammenhang. Hier sind Wirkungen und Gegenwirkungen, wo man immer die Ursache als Folge und die Folge als Ursache betrachten kann. Wenn eins gegeben ist, so ist das andere unausbleiblich. Die Natur arbeitet auf Leben und Daseyn, auf Erhaltung und Fortpflanzung ihres Geschöpfes, unbekümmert ob es schön oder häßlich erscheine. Eine Gestalt, die von Geburt an schön zu seyn bestimmt war, kann, durch irgend einen Zufall, in Einem Theile verletzt werden, sogleich leiden andere Theile mit. Denn nun braucht die Natur Kräffte, den verletzten Theil wieder herzustellen, und so wird den übrigen etwas entzogen, wodurch ihre Entwicklung durchaus gestöhrt werden muß. Das Geschöpf wird nicht mehr, was es seyn sollte, sondern was es seyn **kann**. Nimmt man in diesem Sinne den folgenden Paragraphen, so ist weiter nichts dagegen einzuwenden.

Sehet diese Frau an, die, in der Jugend, ihre Augen verlohren hat. Das allmählige Wachsthum der Augenhöhle hat die Lieder nicht ausgedehnt, sie sind in die Tiefe zurückgetreten, die durch das fehlende Organ entstanden ist, sie haben sich zusammen-

gezogen. Die obern haben die Augenbraunen mit fortgerissen, die untern haben die Wangen ein wenig hinaufgehoben. Die Oberlippe, indem sie dieser Bewegung nachgab, hat sich gleichfalls in die Höhe gezogen, und so sind alle Theile des Gesichts gestört worden, je nachdem sie näher oder weiter von dem Hauptorte des Zufalls entfernt waren. Glaubt ihr aber, daß diese Entstellung sich blos in das Oval eingeschlossen habe? glaubt ihr, daß der Hals völlig frey geblieben sey? und die Schultern und die Brust? Ja freylich für eure Augen und für die meinen. Aber, ruft die Natur herbey, zeigt ihr diesen Hals, diese Schultern, diese Brust, und sie wird sagen: dieß sind Glieder eines Weibes, die ihre Augen in der Jugend verlohren hat.

Wendet einen Blick auf diesen Mann, dessen Rücken und Schultern eine erhobene Gestalt angenommen haben. Indessen die Knorpel des Halses vorn auseinander giengen, drückten sich hinten die Wirbelbeine nieder, der Kopf ist zurückgeworfen, die Hände haben sich an den Gelenken des Arms verschoben, die Ellenbogen sich zurückgezogen, alle Glieder haben den gemeinschafftlichen Schwerpunct

gesucht, der einem so verschobenen System zukam; das Gesicht hat darüber einen Zug von Zwang und Mühseeligkeit angenommen. Bedeckt diese Gestalt, zeigt der Natur ihre Füsse, und die Natur, ohne zu stocken, wird euch antworten: es sind die Füsse eines Bucklichten.

Vielleicht scheint manchem die vorstehende Behauptung übertrieben, und doch ist es im schärfsten Sinne wahr: daß die Consequenz der organisirenden Natur, im gesunden Zustande sowohl als im kranken, über alle unsere Begriffe geht.

Wahrscheinlich hätte ein Meister der Semiotik die beyden Fälle, welche Diderot nur als Dilettant beschreibt, besser dargestellt, doch haben wir ihm hierüber den Krieg nicht zu machen, wir müssen sehen, wozu er seine Beyspiele brauchen will.

Wenn die Ursachen und Wirkungen uns völlig anschaulich wären, so hätten wir nichts besseres zu thun, als die Geschöpfe darzustellen, wie sie sind; je vollkommener die Nachahmung wäre, je gemäßer den Ursachen, desto zufriedener würden wir seyn.

Hier kommen die Grundsätze Diderots, die wir bestreiten werden, schon einigermaßen zum Vorschein. Die

Neigung aller seiner theoretischen Aeusserungen geht dahin, Natur und Kunst zu confundiren, Natur und Kunst völlig zu amalgamiren, unsere Sorge muß seyn, beyde in ihren Wirkungen getrennt darzustellen. Die Natur organisirt ein lebendiges, gleichgültiges Wesen, der Künstler ein todtes, aber ein bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künstler ein scheinbares. Zu den Werken der Natur muß der Beschauer erst Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanken, Effekt, Wirkung auf das Gemüth selbst hinbringen, im Kunstwerke will und muß er das alles schon finden. Eine vollkommne Nachahmung der Natur ist in keinem Sinne möglich, der Künstler ist nur zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen. Das Aeussere des Gefäßes, das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräfften spricht, unser Verlangen reizt, unsern Geist erhebt, dessen Besitz uns glüklich macht, das Lebevolle, Kräftige, Ausgebildete, Schöne, dahin ist der Künstler angewiesen.

Auf einem ganz andern Wege muß der Naturbetrachter gehn. Er muß das Ganze trennen, die Oberfläche durchdringen, die Schönheit zerstören, das Nothwendige kennen lernen, und, wenn er es fähig ist, die Labyrinthe des organischen Baues, wie dem Grundriß eines Irrgar-

tens, in dessen Krümmungen sich so viele Spaziergänger abmüden, vor seiner Seele fest halten.

Der lebendig genießende Mensch, so wie der Künstler, fühlt, wie billig, ein Grauen, wenn er in die Tiefen blickt, in welchem der Naturforscher, als in seinem Vaterlande, herum wandelt, dagegen hat der reine Naturforscher wenig Respect vor dem Künstler, er sieht ihn nur als Werkzeug an, um Beobachtungen zu fixiren und der Welt mitzutheilen; den genießenden Menschen hingegen betrachtet er gar als ein Kind, das mit Wonne das schmakhafte Fleisch des Pfirsigs verzehrt, und den Schaz der Frucht, den Zwek der Natur, den fruchtbaren Kern nicht achtet und hinwegwirft.

So stehen Natur und Kunst, Kenntniß und Genuß gegen einander, ohne sich wechselweise aufzuheben, aber ohne sonderliches Verhältniß.

Sehen wir nun die Worte unseres Autors genau an, so verlangt er eigentlich vom Künstler, daß er für Physiologie und Pathologie arbeiten solle, eine Aufgabe, die das Genie wohl schwerlich übernehmen würde.

Nicht besser ist der folgende Periode, ja noch schlimmer, denn diese leidige, groß und schwerköpfige, kurzbeinige, grobfüßige Figur würde man wohl schwerlich in

einem Kunstwerke dulden, wenn sie auch noch so organisch consequent wäre. Ueberdieß kan sie auch der Physiolog nicht brauchen, denn sie stellt die menschliche Gestalt nicht im Durchschnitte vor; der Patholog eben so wenig, denn sie ist nicht krankhaft, noch monstros, sondern nur schlecht und abgeschmakt.

Wunderlicher, trefflicher Diderot, warum wolltest du deine großen Geisteskräffte lieber brauchen, um durcheinander zu werfen, als zu recht zu stellen? Sind denn die Menschen, die sich, ohne Grundsätze, in der Erfahrung abmüden, nicht ohnehin schon übel genug dran.

Ob wir nun gleich die Wirkungen und Ursachen des organischen Baues nicht kennen, und aus eben dieser Unwissenheit uns an conventionelle Regeln gebunden haben, so würde doch ein Künstler, der diese Regeln vernachlässigte, und sich an eine genaue Nachahmung der Natur hielte, oft wegen zu großer Füße, kurzer Beine, geschwollener Knie, lästiger und schwerer Köpfe entschuldigt werden müssen.

Zu Anfang des vorstehenden Perioden legt der Verfasser schon seine sophistischen Schlingen, die er hinter her fester zuziehen will. Er sagt: wir kennen die Art nicht, wie die Natur bey der Organisation verfährt, und

wir sind deswegen über gewisse Regeln überein gekommen, mit denen wir uns behelfen, und nach denen wir uns, in Ermanglung einer bessern Einsicht, zu richten pflegen. Hier ist es, wo sich gleich unser Widerspruch laut erheben muß.

Ob wir die Geseze der organisirenden Natur kennen oder nicht, ob wir sie besser kennen als vor dreyßig Jahren, da unser Gegner schrieb, ob wir sie künftig besser kennen werden, wie tief wir in ihre Geheimnisse dringen können? darnach hat der bildende Künstler kaum zu fragen. Seine Kraft besteht im Anschauen, im Auffassen eines bedeutenden Ganzen, im Gewahrwerden der Theile, im Gefühl daß eine Kenntniß, die durchs Studium erlangt wird, nöthig sey, und besonders im Gefühl was denn eigentlich für eine Kenntniß, die durchs Studium erlangt wird, nöthig sey; damit er sich nicht zuweit aus seinem Kreise entferne, damit er das Unnöthige nicht aufnehme und das Nöthige versäume.

Ein solcher Künstler, eine Nation, ein Jahrhundert solcher Künstler, bilden durch Beyspiel und Lehre, nachdem die Kunst sich lange empirisch fortgeholfen hat, endlich die Regeln der Kunst. Aus ihrem Geiste und ihrer Hand entstehen Proportionen, Formen, Gestalten, wozu

ihnen die bildende Natur den Stoff darreichte; sie conve=niren nicht über dies und jenes, das aber anders seyn könnte, sie reden nicht mit einander ab, etwas ungeschik=tes für das Rechte gelten zu lassen, sondern sie bilden zu=letzt die Regeln aus sich selbst, nach Kunstgesetzen, die eben so wahr in der Natur des bildenden Genius liegen, als die große allgemeine Natur die organischen Gesetze ewig thätig bewahrt.

Es ist hier gar die Frage nicht, auf welchem Raum der Erde? unter welcher Nation? zu welcher Zeit? man diese Regeln entdekt und befolgt habe. Es ist die Frage nicht, ob man an andern Orten, zu andern Zeiten, un=ter andern Umständen davon abgewichen sey? ob man hie und da etwas Conventionelles dem Gesezmäßigen substi=tuirt habe? Ja es ist nicht einmal die Frage, ob die ächten Regeln jemals gefunden oder befolgt worden sind? sondern man muß kühn behaupten, daß sie gefunden wer=den müssen, und daß, wenn wir sie dem Genie nicht vor=schreiben können, wir sie von dem Genie zu empfangen haben, das sich selbst in seiner höchsten Ausbildung fühlt, und seinen Wirkungskreis nicht verkennt.

Was sollen wir aber zu dem folgenden Perioden sa=gen? Er enthält eine Wahrheit, aber eine überflüssige;

sie ist parador hingestellt, um uns auf Paradoxe vorzubereiten.

Eine krumme Nase beleidigt nicht in der Natur, weil alles zusammenhängt, man wird auf diesen Umstand durch kleine nachbarliche Veränderungen geführt, die ihn einleiten, und erträglich machen. Verdrehte man dem Antinous die Nase, indem das übrige an seinem Platze bliebe, so würde es übel aussehen. Warum? Antinous hat alsdann keine krumme, er hat eine zerbrochne Nase.

Wir dürfen wohl nochmals fragen: was soll das hier bedeuten? was beweisen? und warum wird hier Antinous gebraucht? Jedes wohlgebildete Gesicht wird entstellt, wenn man die Nase auf die Seite biegt, und warum? weil die Symetrie gestört wird, auf welcher die gute Bildung des Menschen beruht. Von einem Gesichte, das im Ganzen verschoben ist, dergestalt, daß man gar keine Foderung einer symetrischen Stellung der Theile an dasselbe macht, sollte gar nicht die Rede seyn, wenn man auch von Kunst nur zum Scherz spräche.

Bedeutender ist folgende Periode, hier geht der Sophist schon mit vollen Segeln.

Wir sagen von einem Menschen, den wir vorbey gehen sehen, er sey übel gemacht. Ja nach unsern armen Regeln; aber nach der Natur beurtheilt, wird es anders klingen. Wir sagen von einer Statue: sie habe die schönsten Proportionen. Ja nach unsern armen Regeln, aber was würde die Natur sagen.

Mannigfaltig ist die Complication des Halben, Schiefen und Falschen in diesen wenigen Worten. Hier ist wieder die Lebenswirkung der organischen Natur, die sich in allen Stöhrungsfällen, obgleich oft kümmerlich genug, in ein gewisses Gleichgewicht zu setzen weiß, und dadurch ihre lebendige, productive Realität auf das kräftigste beweißt, der vollendeten Kunst entgegengesezt, die auf ihrem höchsten Gipfel keine Ansprüche auf lebendige, productive und reproductive Realität macht, sondern die Natur auf dem würdigsten Punkte ihrer Erscheinung ergreift, ihr die Schönheit der Proportionen ablernt, um sie ihr selbst wieder vorzuschreiben.

Die Kunst übernimmt nicht mit der Natur, in ihrer Breite und Tiefe, zu wetteifern, sie hält sich an die Oberfläche der natürlichen Erscheinungen; aber sie hat ihre eigne Tiefe, ihre eigne Gewalt; sie fixirt die höchsten Momente

dieser oberflächlichen Erscheinungen, indem sie das Gesezliche darin anerkennt, die Vollkommenheit der zweckmäßigen Proportion, den Gipfel der Schönheit, die Würde der Bedeutung, die Höhe der Leidenschafft.

Die Natur scheint um ihrer selbst willen zu wirken, der Künstler wirkt als Mensch, um des Menschen willen. Aus dem, was uns die Natur darbietet, lesen wir uns, im Leben, das Wünschenswerthe, das Geniesbare nur kümmerlich aus; was der Künstler dem Menschen entgegen bringt, soll alles den Sinnen faßlich und angenehm, alles aufreitzend und anlockend, alles geniesbar und befriedigend, alles für den Geist nährend, bildend und erhebend seyn, und so giebt der Künstler, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweyte Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück.

Soll dieses aber geschehen, so muß das Genie, der berufne Künstler, nach Gesetzen, nach Regeln handeln, die ihm die Natur selbst vorschrieb, die ihr nicht widersprechen, die sein größter Reichthum sind, weil er dadurch sowohl den großen Reichthum der Natur als den Reichthum seines Gemüths beherrschen und brauchen lernt.

Es sey mir erlaubt den Schleyer von meinem

Bucklichen auf die medicäische Venus überzutragen, so daß man nur die Spitze ihres Fußes gewar werde. Uebernehme nun die Natur zu dieser Fußspitze eine Figur auszubilden, so würdet ihr vielleicht, mit Verwunderung, unter ihrem Griffel ein häßliches und verschobenes Ungeheuer entstehen sehen; mich aber würde es wundern, wenn das Gegentheil geschähe.

Der flache Weg, den unser Freund und Gegner mit den ersten Schritten eingeschlagen, vor dem wir bisher zu warnen suchten, zeigt sich nun hier in seiner völligen Ablenkung.

Was uns betrifft, so haben wir viel zu große Ehrfurcht vor der Natur, als daß wir ihre personificirte, göttliche Gestalt für so täppisch halten sollten, in die Schlingen eines Sophisten einzugehen, und, um seinen Scheingründen einiges Gewicht zu verschaffen, mit ihrer nie abirrenden Hand, eine Fratze zu entwerfen. Sie wird vielmehr, wie das Orakel jene verfängliche Frage: ob der Sperling lebendig oder todt sey? hier auch diese ungeschikte Zumuthung beschämen.

Sie tritt vor das verschleyerte Bild, sieht die Fußspitze und vernimmt warum der Sophist sie aufgerufen

hat. Streng; aber ohne Unwillen ruft sie ihm zu: du versuchst mich vergebens durch eine verfängliche Zweydeutigkeit! Laß den Schleyer hängen, oder hebe ihn weg, ich weiß, was drunter verborgen ist. Ich habe diese Fußspitze selbst gemacht, denn ich lehrte den Künstler, der sie bildete; ich gab ihm den Begriff vom Character einer Gestalt, und aus diesem Begriff sind diese Proportionen, diese Formen entstanden; es ist genug, daß diese Fußspitze zu dieser, und zu keiner andern Statue passe, daß dieses Kunstwerk, das du mir zum größten Theil zu verbergen glaubst, mit sich selbst, in Uebereinstimmung sey. Ich sage dir: diese Fußspitze gehört einem schönen, zarten, schamhaften Weibe, die in der Blüthe ihrer Jugend steht! Auf einem andern Fuße würde die würdigste der Frauen, die Götterköniginn ruhen, auf einem andern eine leichtsinnige Bachantin schweben. Doch dieses merke: der Fuß ist von Marmor, er verlangt nicht zu gehen, und so ist der Cörper auch, er verlangt nicht zu leben. Hatte dieser Künstler etwa die thörige Forderung, seinen Fuß neben einen organischen zu stellen? dann verdient er die Demüthigung, die du ihm zudenkst; aber du hast ihn nicht gekannt, oder ihn mißverstanden, kein ächter Künstler verlangt sein Werk neben ein Naturproduct, oder gar an dessen Stelle zu setzen; der es thäte, wäre wie ein Mit-

telgeschöpf, aus dem Reiche der Kunst zu verstoßen, und im Reiche der Natur nicht aufzunehmen.

Dem Dichter kann man wohl verzeihen, wenn er, um eine interessante Situation in der Phantasie zu erregen, seinen Bildhauer in eine selbsthervorgebrachte Statue wirklich verliebt denkt, wenn er ihm Begierden zu derselben andichtet, wenn er sie endlich in seinen Armen erweichen läßt. Das giebt wohl ein lüsternes Geschichtchen, das sich ganz artig anhört; für den bildenden Künstler bleibt es ein unwürdiges Mährchen. Die Tradition sagt: daß brutale Menschen gegen plastische Meisterwerke von sinnlichen Begierden entzündet wurden; die Liebe eines hohen Künstlers aber zu seinem trefflichen Werk ist ganz anderer Art; sie gleicht der frommen, heiligen Liebe unter Blutsverwandten und Freunden. Hätte Pygmalion seiner Statue begehren können, so wäre er ein Pfuscher gewesen, unfähig eine Gestalt hervorzubringen, die verdient hätte, als Kunstwerk oder als Naturwerk geschätzt zu werden.

Verzeihe, o Leser und Zuhörer, wenn unsere Göttin weitläufiger, als es einem Orakel geziemt, gesprochen hat. Einen verworrenen Knaul kann man dir bequem auf einmal in die Hand geben; um ihn zu entwirren aber, um ihn dir als einen reinen Faden in seiner Länge zu zeigen, braucht es Zeit und Raum.

Eine menschliche Figur ist ein System so mannigfaltig zusammengesetzt, daß die Folgen einer, in ihren Anfängen unmerklichen, Inconsequenz, das vollkommenste Kunstwerk auf tausend Meilen von der Natur wegwerfen müssen.

Ja! der Künstler verdiente diese Demüthigung, daß man ihm sein vollkommenstes Kunstwerk, die Frucht seines Geistes, seines Fleisses, seiner Mühe unendlich herabwürdigte, gegen ein Naturproduct herabsetzte, wenn er es neben, oder an die Stelle eines Naturproducts hätte setzen wollen.

Mit Fleiß wiederholen wir die Worte unserer supponirten Göttin, weil unser Gegner sich auch wiederholt, und weil gerade dieses Vermischen von Natur und Kunst die Hauptkrankheit ist, an der unsere Zeit darnieder liegt. Der Künstler muß den Kreiß seiner Kräffte kennen, er muß innerhalb der Natur sich ein Reich bilden; er hört aber auf ein Künstler zu seyn, wenn er mit in die Natur verfliessen, sich in ihr auflösen will.

Wir wenden uns abermals zu unserem Autor, der eine geschickte Wendung nimmt, um von seinen seltsamen Seitenwegen zu dem Wahren und Richtigen allmählig zurückzukehren.

Wenn ich in die Geheimnisse der Kunst eingeweiht wäre, so wüßte ich vielleicht, wie weit der Künstler sich den angenommenen Proportionen unterwerfen soll; und ich würde es euch sagen.

Wenn es der Fall seyn kann, daß der Künstler sich Proportionen unterwerfen soll, so müssen diese doch etwas Nöthigendes, etwas Gesetzliches haben, sie dörfen nicht willkährlich angenommen seyn, sondern die Masse der Künstler muß hinreichende Ursache, bey Beobachtung der natürlichen Gestalten und in Rücksicht auf Kunstbedürfniß gefunden haben, sie anzunehmen. Das ists, was wir behaupten, und wir sind schon zufrieden, daß unser Verfasser es einigermasen zugesteht. Nur geht er leider zu geschwind über das, was Gesetzlich seyn soll, hinaus, er lehnt es bey Seite, um uns auf einzelne Bedingungen und Bestimmungen, auf Ausnahmen zu leiten, und aufmerksam zu machen, denn er fährt fort:

Aber das weiß ich, daß sie gegen den Despotismus der Natur sich nicht halten können; daß das Alter, der Zustand auf hunderterley Art Aufopferungen bewirken.

Dies ist keineswegs ein Gegensatz gegen das, was wir behauptet haben. Eben weil der Künstlergeist sich

erhoben hat, den Menschen auf der Höhe seiner Gestalt und übrigens ohne Bedingung zu betrachten, dadurch sind ja die Proportionen entstanden. Niemand wird die Ausnahmen leugnen, wenn man sie gleich erst bey Seite setzen muß, wer würde eine Physiologie durch pathologische Noten zu entkräfften glauben.

Ich habe niemals gehört, daß man eine Figur übel gezeichnet nenne, wenn sie ihre äussere Organisation deutlich sehen läßt, wenn das Alter, die Gewohnheit und die Leichtigkeit tägliche Beschäfftigungen auszuüben, wohl ausgedruckt ist.

Wenn eine Figur ihre äussere Organisation deutlich sehen läßt, und die übrigen Bedingungen erfüllt, die hier gefordert werden; so hat sie gewiß, wo nicht schöne, doch characteristische Proportionen und kann in einem Kunstwerke gar wohl ihre Stelle finden.

Diese Beschäfftigungen bestimmen die vollkommene Größe der Figur, die Proportion jedes Gliedes und des Ganzen; daher sehe ich das Kind entspringen, den erwachsnen Mann und den Greis; den wilden, so wie den gebildeten Menschen, den Geschäfftsmann, den Soldaten und den Lastträger.

Niemand wird läugnen, daß Functionen grossen

Einfluß auf die Ausbildung der Glieder haben, aber die Fähigkeit zu diesem oder jenem Zweck ausgebildet zu werden, muß zum Grunde liegen. Alle Beschäfftigung der Welt wird keinen Schwächling zu einem Lastträger machen. Die Natur muß das ihrige gethan haben, wenn die Erziehung gelingen soll.

Wenn eine Figur schwer zu erfinden wäre, so müßte es ein Mensch von zwanzig Jahren seyn, der schnell, auf einmal, aus der Erde entstanden wäre, und nichts gethan hätte; aber dieser Mensch ist eine Chimäre.

Dieser Behauptung kann man nicht gerade zu widersprechen, und doch muß man sich gegen das Captiose, das in ihr liegt, verwahren. Freylich lassen sich keine Glieder eines Erwachsnen denken, die sich ohne Uebung, in einer absoluten Ruhe, ausgebildet hätten, und doch denkt sich der Künstler, indem er seinen Idealen nachstrebt, einen menschlichen Körper, welcher, durch die mäßigste Uebung, zu seiner größten Ausbildung gekommen ist; allen Begriff von Mühe, von Anstrengung, von Ausbildung zu einem gewissen Zweck und Character muß er ablenken. Eine solche Gestalt, die auf wahren Proportionen ruht, kann gar wohl von der Kunst her-

vorgebracht werden, und ist alsdenn keineswegs eine Chi- märe, sondern ein Ideal.

Die Kindheit ist beynahe eine Carricatur, das- selbe kann man von dem Alter sagen; das Kind ist eine unförmige, flüssige Masse, die sich zu entwickeln strebt, so wie der Greis eine ungestaltete und trockne Masse wird, die in sich selbst zurückkehrt, um sich nach und nach auf nichts zu reduciren.

Wir stimmen mit dem Verfasser völlig überein, daß Kindheit und hohes Alter aus dem Bezirk der schönen Kunst zu verbannen sind. In so fern der Künstler auf Character arbeitet, mag er auch einen Versuch machen, diese zu wenig oder zu viel entwickelte Naturen in den Cyklus schöner und bedeutender Kunst aufzunehmen.

Nur in dem Zwischenraum der beyden Alter, vom Anfang der vollkommenen Jugend bis zum En- de der Mannheit, unterwirft der Künstler seine Ge- stalten der Reinheit, der strengen Genauigkeit der Zeichnung, da ist es, wo das poco piu und poco meno, eine Abweichung hinein oder heraus, Fehler oder Schönheiten hervorbringen.

Nur äusserst kurze Zeit kann der menschliche Körper schön genannt werden, und wir würden, im strengen

Sinne, die Epoche noch viel enger als unser Verfasser begränzen. Der Augenblick der Pubertät ist für beyde Geschlechter der Augenblick, in welchem die Gestalt der höchsten Schönheit fähig ist; aber man darf wohl sagen: es ist nur ein Augenblick! die Begattung und Fortpflanzung kostet dem Schmetterlinge das Leben, dem Menschen die Schönheit, und hier liegt einer der größten Vortheile der Kunst, daß sie dasjenige dichterisch bilden darf, was der Natur unmöglich ist, wirklich aufzustellen. So wie die Kunst Zentauren erschafft, so kann sie uns auch jungfräuliche Mütter vorlügen, ja es ist ihre Pflicht. Die Matrone Niobe, Mutter von vielen erwachsnen Kindern, ist mit dem ersten Reitz jungfräulicher Brüste gebildet. Ja in der weisen Vereinigung dieser Widersprüche, ruht die ewige Jugend, welche die Alten ihren Gottheiten zu geben wußten.

Hier sind wir also mit unserm Verfasser völlig einig. Bey schönen Proportionen, bey schönen Formen ist allein das zarte M e h r oder W e n i g e r bedeutend. Das Schöne ist ein enger Kreis, in dem man sich nur bescheiden regen darf.

Wir lassen uns von unserm Autor weiter führen, er bringt uns durch einen leichten Uebergang auf eine bedeutende Stelle.

Aber, werdet ihr sagen, wie sich auch das Alter und die Functionen erhalten mögen, indem sie die Formen verändern, zerstöhren sie doch die Organe nicht — das gebe ich zu — so muß man sie also kennen? — das will ich nicht läugnen. Ja, hier ist die Ursache, warum man die Anatomie zu studieren hat.

Das Studium des Muskelmanns hat ohne Zweifel seine Vortheile, aber sollte nicht zu fürchten seyn, daß dieser Geschundne beständig in der Einbildungskrafft bleiben, daß der Künstler auf der Eitelkeit beharren werde, sich immer gelehrt zu zeigen, daß sein verwöhntes Auge nicht mehr auf der Oberfläche verweilen könne, daß er, ohngeachtet der Haut und des Fettes, immer nur den Muskel sehe, seinen Ursprung, seine Befestigung, sein Einschmiegen! wird er nicht alles zu stark ausdrücken? wird er nicht hart und trocken arbeiten? werde ich nicht den verwünschten Geschundnen auch in Weiberfiguren wieder finden?

Weil ich denn doch einmal nur das Aeussere zu zeigen habe, so wünschte ich, man lehrte mich das Aeussere nur recht gut sehen, und erliesse mir eine gefährliche Kenntniß, die ich vergessen soll.

Dergleichen Grundsätze darf man jungen und leichtgesinnten Künstlern nur merken lassen, sie werden sich über eine Autorität freuen, die völlig wie aus ihrer Seele spricht. Nein, werther Diderot! drücke dich, da dir die Sprache so zu Gewalt steht, bestimmter aus. Ja, das Aeussere soll der Künstler darstellen! Aber was ist das Aeussere einer organischen Natur anders, als die ewig veränderte Erscheinung des Innern. Dieses Aeussere, diese Oberfläche ist einem mannigfaltigen, verwickelten, zarten, innern Bau so genau angepaßt, daß sie dadurch selbst ein Inneres wird, indem beyde Bestimmungen, die äussere und die innere, im ruhigsten Daseyn, so wie in der stärksten Bewegung stets im unmittelbarsten Verhältnisse stehen.

Wie diese innere Kenntniß erreicht werde, nach welcher Methode der Künstler Anatomie studiren soll, damit sie ihm nicht den Schaden bringe, den Diderot richtig schildert, ist hier der Ort nicht, auszumachen; aber so viel kann man im Allgemeinen sagen: du sollst den Leichnam, an dem du die Muskeln kennen lerntest, beleben, nicht vergessen. Der musikalische Componist wird, bey dem Enthusiasmus seiner melodischen Arbeiten, den Generalbaß, der Dichter das Sylbenmaas nicht vergessen.

Die Gesetze, nach denen der Künstler arbeitet, vergißt er so wenig, als den Stoff den er behandeln will. Dein Muskelmann ist Stoff und Gesetz, dieses mußt du mit Bequemlichkeit befolgen, jenen mit Leichtigkeit zu beherrschen wissen! und willst du wahrhaft wohlthätig gegen deine Schüler seyn; so hüte sie für unnützen Kenntnissen und für falschen Maximen, denn es hält schwer, das Unnütze wegzuwerfen, so wie eine falsche Richtung zu verändern.

Man studirt die Muskeln am Leichnam nur deshalb, sagt man, damit man lerne, wie man die Natur ansehen soll, aber die Erfahrung lehrt, daß man, nach diesem Studio, gar viel Mühe hat, die Natur nicht anders zu sehen, als sie ist.

Auch diese Behauptung beruht nur auf schwankend gebrauchten Worten. Der Künstler, der an der Oberfläche nur herumkrabelt, wird dem geübten Auge immer leer, obgleich, bey schönem Talente, immer angenehm erscheinen; der Künstler der sich ums Innere bekümmert, wird freylich auch das sehen, was er weißt, er wird, wenn man will, sein Wissen auf die Oberfläche übertragen, und hier ist auch das geringe Mehr oder Weniger, welches entscheidet, ob er wohl, oder übel thut.

Hat nun bisher unser Freund und Gegner das Studium der Anatomie verdächtig gemacht, so zieht er nun gleichfalls gegen das academische Studium des Nackten zu Felde. Hier hat er es eigentlich mit den Pariser academischen Anstalten, und ihrer Pedanterey zu thun, die wir denn nicht in Schutz nehmen wollen. Auch zu diesem Punkte bewegt er sich durch einen raschen Uebergang.

Ihr, mein Freund, werdet diesen Aufsatz allein lesen, und darum darf ich schreiben, was mir beliebt. Die sieben Jahre, die man bey der Academie zubringt, um nach dem Modell zu zeichnen, glaubt ihr die gut angewendet? und wollt ihr wissen, was ich davon denke? Eben während diesen sieben mühseeligen und grausamen Jahren, nimmt man in der Zeichnung eine Manier an; alle diese academischen Stellungen, gezwungen, zugerichtet, zurechtgerückt, wie sie sind, alle die Handlungen, die kalt und schief, durch einen armen Teufel, ausgedrückt werden, und immer durch ebendenselben armen Teufel, der gedungen ist, dreymal die Woche zu kommen, sich auszukleiden, und sich durch den Professor, wie eine Gliederpuppe behandeln zu lassen, was haben sie mit den Stellungen und Bewegungen der Natur

gemein? der Mann, der in eurem Hofe Wasser aus dem Brunnen zieht, wird er durch jenen richtig vorgestellt, der nicht dieselbe Last zu bewegen hat und, mit zwey Armen in der Höhe auf dem Schulgerüst, diese Handlung ungeschickt simulirt. Wie verhält sich der Mensch, der vor der Schule zu sterben scheint, zu dem, der in seinem Bette stirbt, oder den man auf der Straße todtschlägt? Was für ein Verhältniß hat der Ringer in der Academie zu dem auf meiner Kreutzstraße? welches der Mann, der auf Befehl bittet, bettelt, schläft, nachdenkt und in Ohnmacht fällt, zu dem Bauer, der für Müdigkeit sich auf die Erde streckt, zu dem Philosophen, der neben seinem Feuer nachdenkt, zu dem gedrängten, erstickten Mann, der unter der Menge in Ohnmacht fällt? gar keins! mein Freund, gar keins!

Von dem Modelle gilt im Allgemeinen, was von dem Muskelkörper vorhin gesagt worden. Das Studium des Modells und die Nachbildung desselben ist Theils eine Stufe, die der Künstler zwar nicht überspringen kann, worauf er aber nicht zu lange verweilen sollte, theils ist es eine Beyhülfe bey Ausführung seiner Werke, die er, selbst als vollendeter Künstler, nicht entbehren kann.

Das lebendige Modell ist für den Künstler nur ein roher Stoff, von dem er sich nicht muß einschränken lassen, sondern den er zu verarbeiten trachten muß.

Die übeln Wirkungen, die unser Freund von dem, freylich ewigen, Studium des Modells in der Academie gesehen, verdrießen ihn so sehr, daß er fortfährt.

Eben so gut möchte man die Künstler, um ja das Abgeschmackte zu vollenden, wenn man sie dort entläßt, zu Vestris, oder Gardel, oder zu irgend einem andern Tanzmeister schicken, damit sie da die Grazie lernen. Denn wahrlich, die Natur wird ganz vergessen, die Einbildungskrafft füllt sich mit Handlungen, Stellungen, mit Figuren, die nicht falscher, zugeschnittner, lächerlicher und kälter seyn könnten. Da stecken sie im Magazin, und nun kommen sie heraus, um sich ans Tuch zu hängen. So oft der Künstler seinen Stifft, oder seine Feder nimmt, erwachen diese verdrießlichen Gespenster, und treten vor ihn, er wird sie nicht los, und nur ein Wunder kann sie aus seinem Kopfe verjagen. Ich kannte einen jungen Menschen, voll Geschmack, der, ehe er den mindesten Zug auf die Leinwand that, Gott auf seinen Knien anrief und vom Model befreyt zu

werden hat. Wie selten ist es gegenwärtig ein Gemählde zu sehen, das aus einer gewissen Anzahl Figuren besteht, ohne, hie und da, einige dieser Figuren, Stellungen, Handlungen und Bewegungen zu finden, die academisch sind, einem Mann von Geschmack unerträglich mißfallen, und nur denen imponiren, welchen die Wahrheit fremd ist. Daran ist denn doch das ewige Studium des Schulmodelles schuld.

Nicht in der Schule lernt man die allgemeine Uebereinstimmung der Bewegungen, die Uebereinstimmung die man sieht und fühlt, die sich vom Haupt bis zu den Füßen ausbreitet und schlängelt. Wenn eine Frau nachdenklich den Kopf sinken läßt, so werden alle Glieder zugleich der Schwere gehorchen, sie hebe den Kopf wieder auf, und halte ihn gerade, sogleich gehorcht die ganze übrige Maschiene.

Durch die Behandlung bey der französischen Academie, wobey man die Stellungen vervielfaltigen mußte, entfernte man sich von dem ersten Zweck des Modells den Körper physisch kennen zu lernen, und um der Mannigfaltigkeit willen wählte man auch Stellungen, die Gemüthsbewegungen auszudrucken. Da denn unser Freund

freylich ganz im Vortheil steht, wenn er diese erzwungenen und falschen Darstellungen gegen den natürlichen Ausdruck hält, den man auf der Straße, in der Kirche, unter jeder Volksmenge beobachten kann, er kann sich des Spottens nicht enthalten.

Freylich ist es eine Kunst, eine große Kunst das Modell zu stellen, man darf nur sehen, was der Herr Professor sich darauf zu gute thut. Fürchtet nicht, daß er etwa zu dem armen, gedungenen Teufel sagen könnte: mein Freund stelle dich selbst! mache was du willst! viel lieber giebt er ihm eine sonderbare Bewegung, als daß er ihn eine einfache und natürliche nehmen liesse. Indessen ist das nun einmal nicht anders.

Hundertmal war ich versucht, den jungen Kunstschülern, die mir auf dem Weg zum Louvre, mit ihrem Portefeuille unter dem Arm, begegneten, gutherzig zuzurufen, Freunde wie lange zeichnet ihr da? Zwey Jahre. Das ist mehr als zu viel! Laßt mir die Krambude der Manier, geht zu den Cartheusern dort werdet ihr den wahren Ausdruck der Frömmigkeit und Innigkeit sehen. Heute ist Abend vor dem großen Feste, geht in die Kirche, schleicht euch

zu den Beichtstühlen, dort werdet ihr sehen wie der Mensch sich sammelt, wie er bereut. Morgen geht in die LandSchenke, dort werdet ihr wahrhaft erzürnte Menschen sehen; mischt euch in die öffentlichen Begebenheiten, beobachtet auf den Straßen, in den Gärten, auf den Märkten, in Häusern, und ihr werdet richtige Begriffe fassen über die wahre Bewegung der Lebenshandlungen. Seht! gleich hier! zwey von euren Kameraden streiten. Schon dieser Wortstreit giebt, ohne ihr Wissen, allen Gliedern eine eigne Richtung. Betrachtet sie wohl, und wie erbärmlich wird euch die Lection eures geschmacklosen Professors, und die Nachahmung eures geschmackleeren Modelles vorkommen! Was werdet ihr nicht zu thun haben, wenn ihr künftig an dem Platz aller dieser Falschheiten, die ihr eingelernt habt, die Einfalt und Wahrheit des le Sueur setzen wollt; und das müßt ihr doch, wenn ihr etwas zu seyn verlangt.

Dieser Rath wäre an sich gut, und nicht genug kann sich ein Künstler unter den Volksmassen umsehen; allein unbedingt wie Diderot ihn giebt, kann er zu nichts führen. Der Lehrling muß erst wissen, was er zu suchen

hat, was der Künstler aus der Natur brauchen kann, wie er es zu Kunstzwecken brauchen soll. Sind ihm diese Vorübungen fremd, so helfen ihm alle Erfahrungen nichts, und er wird nur, wie viele unsere Zeitgenossen, das Gewöhnliche, Halbinteressante, oder das, auf sentimentalen Abwegen, falsch Interessante darstellen.

Etwas anders ist eine Attitude, etwas anders eine Handlung. Alle Attitude ist falsch und klein, jede Handlung ist schön und wahr.

Diderot braucht das Wort Attitude schon einigemal, und ich habe es nach der Bedeutung übersetzt, die es mir an jenen Stellen zu haben schien, hier ist es aber nicht übersezlich, denn es führt schon einen mißbilligenden Nebenbegriff bey sich. Ueberhaupt bedeutet Attitude, in der französischen academischen Kunstsprache, eine Stellung, die eine Handlung, oder Gesinnung ausdrückt, und in so fern bedeutend ist. Weil nun aber die Stellungen academischer Modelle dieses was von ihnen gefordert wird, nicht leisten, sondern nach der Natur der Aufgaben und Umstände, gewöhnlich anmaslich, leer, übertrieben, unzugänglich bleiben müssen, so gebraucht Diderot das Wort Attitude hier im mißbilligenden Sinne, den wir auf kein Deutsches Wort übertragen können, wir müß-

ten denn etwa academische Stellung sagen wollen, wobey wir aber um nichts gebessert wären.

Von den Stellungen geht Diderot zum Contrast über und mit Recht. Denn aus der mannigfaltigen Richtung der Glieder an einer Figur, so wie aus mannigfaltigen Richtungen der Glieder zusammengestellter Figuren, entsteht der Contrast. Wir wollen den Verfasser selbst hören.

Der übel verstandene Contrast ist eine der traurigsten Ursachen des Manierirten. Es giebt keinen wahren Contrast, als den der aus dem Grunde der Handlung entspringt, aus der Mannigfaltigkeit der Organe, oder des Interesse. Wie geht Rafael, wie le Sueur zu Werke? manchmal stellen sie drey, vier, fünf Figuren gerade eine neben die andre, und die Wirkung ist herrlich. Bey den Cartheusern, in der Messe oder der Vesper, sieht man in zwey langen parallelen Reihen, vierzig bis fünfzig Mönche. Gleiche Stolen, gleiche Verrichtung, gleiche Bekleidung und doch sieht keiner aus wie der andre. Sucht mir nur keinen andern Contrast als den, der diese Mönche unterscheidet! hier ist das Wahre! alles andere ist klein und falsch.

Auch hier ist er, wie bey der Lehre von den Gebär-

den, ob er gleich im Ganzen recht hat, zu wegwerfend gegen die Kunstmittel und empirisch dilettantisch in seinem Rath. Aus ein paar symetrischen Mönchs=Reihen hat Rafael gewiß manches Motiv zu seinen Compositionen genommen, aber es war Rafael der es nahm, das Kunstgenie, der fortschreitende, sich immer mehr ausbildende und vollendete Künstler. Man vergesse nur nicht, daß man den Schüler, den man ohne Kunstanleitung zur Natur hinstößt, von Natur und Kunst zugleich entferne.

Nun geht Diderot, wie er schon oben gethan, durch eine unbedeutende Phrase zu einer fremden Materie über, er will den Kunstschüler, besonders den Mahler, aufmerksam machen: daß eine Figur rund und vielseitig sey, daß der Mahler die Seite, die er sehen lässt, so lebhaft darstellen müsse, daß sie die übrigen gleichsam in sich enthalte. Was er sagt, deutet seine Intention mehr an, als daß an eine Ausführung zu denken wäre.

Wenn unsere jungen Künstler ein wenig geneigt wären meinen Rath zu nutzen, so würde ich ihnen ferner sagen: ist es nicht lange genug, daß ihr nur die eine Seite des Gegenstandes seht, die ihr nachbildet? versucht meine Freunde, euch die Figur als durchsichtig zu denken und euer Auge in den Mittel=

punct derselben zu bringen. Von da werdet ihr das ganze äussere Spiel der Maschiene beobachten, ihr werdet sehen, wie gewisse Theile sich ausdehnen, indessen andere sich verkürzen, wie diese zusammensinken, jene sich aufblähen, und ihr werdet immer, von dem Ganzen durchdrungen in der Einen Seite des Gegenstands, die euer Gemählde mir zeigt, die schickliche Uebereinstimmung mit der andern fühlen lassen, die ich nicht sehe; und ob ihr mir gleich nur Eine Ansicht darstellt, so werdet ihr doch meine Einbildungskrafft zwingen, auch die entgegengesetzte zu sehen. Dann werde ich sagen, daß ihr ein erstaunlicher Zeichner seyd.

Indem Diderot Künstlern den Rath giebt, sich in die Mitte der Figur in Gedanken zu versetzen, um sie nach allen Seiten wirkend und belebt zu sehen, ist seine Absicht, besonders den Mahler zu errinnern, daß er nicht flach, und gleichsam nur von einer Seite gefällig zu seyn suchen solle. Denn gewiß schon eine richtige Zeichnung, ohne Licht und Schatten erscheint rund, so wie vor und zurüktretend. Warum erscheint eine Silhouette so belebt? weil der Umriß der Gestalt richtig ist, daß man sowohl die vordere, als Rükseite der Figur hin-

ein zeichnen konnte. Der junge Künstler, dem unsers Verfassers Rath nicht ganz deutlich seyn sollte, mache den eben angezeigten Versuch mit der Silhouette, und sein Auge, von zwey Seiten auf denselben Contour gerichtet, wird das ohngefähr wirklich ausüben können, was Diderot, durch Abstraction aus der Mitte der Figur herausgedacht haben will.

Wenn nun eine Figur im Ganzen gut zusammen gezeichnet ist, so erinnert der Verfasser nunmehr an die Ausführung, die nicht dem Ganzen schaden, sondern dasselbe vollenden möge. Wir sind, mit ihm, überzeugt daß die höchsten Geisteskräffte, so wie der geübteste Mechanismus des Künstlers hierbey aufgerufen werden müssen.

Aber es ist nicht genug, daß ihr das Ganze gut zusammenrichtet, nun habt ihr noch das Einzelne auszuführen, ohne daß die Masse zerstört werde. Das ist das Werk der Begeisterung, des Gefühls, des auserlesnen Gefühls.

Und so würde ich denn eine Zeichenschule folgendermaasen eingerichtet wünschen: wenn der Schüler, mit Leichtigkeit, nach der Zeichnung und dem Runden, zu arbeiten weiß, so halte ich ihn zwey Jahre vor dem academischen Modell des Manns und der

Frau. Dann stelle ich ihm Kinder vor, dann Erwachsne, ferner ausgebildete Männer, Greise, Personen von verschiedenem Alter und Geschlecht, aus allen Ständen der Gesellschafft genommen, genug alle Arten von Naturen. Es kann mir daran nicht fehlen, wenn ich sie gut bezahle, so werden sie sich in Menge bey meiner Academie melden, lebe ich in einem Sclavenlande, so hieße ich sie kommen.

Der Professor bemerkt bey den verschiedenen Modellen die Zufälligkeiten, welche, durch die tägliche Verrichtung, Lebensart, Stand und Alter, in den Formen Veränderung bewirken.

Ein Schüler sieht das academische Modell nur alle vierzehen Tage, und diesem überlässt der Professor sich selbst zu stellen. Nach der Zeichnungssitzung erklärt ein geschickter Anatom meinem Lehrling den abgezognen Leichnam, und wendet seine Lection auf das Lebendige, Belebte, Nackende an. Höchstens zwölfmal des Jahrs zeichnet er nach der todten Zergliedrung; mehr braucht er nicht, um zu empfinden, daß Fleisch auf Knochen, und freyes Fleisch sich nicht überein zeichnen lässt, daß hier der Strich rund, und dort gleichsam winklich seyn müsse; er

wird einsehen, daß wenn man diese Feinheiten vernachlässigt, das Ganze wie eine aufgetriebene Blase, oder wie ein Wollsack aussieht.

Daß der Vorschlag zu einer Zeichenschule unzulänglich, die Intention des Verfassers nicht klar genug, die Epochen, wie die verschiednen Abtheilungen des Unterrichts auf einander folgen sollen, nicht bestimmt genug angegeben seyen, fällt jedem in die Augen; doch ist hier der Ort nicht mit dem Verfasser zu hadern. Genug daß er, im Ganzen, den einschränkenden Pedantismus verbannt, und das bestimmende Studium anempfiehlt. Möchten wir doch von Künstlern unserer Zeit, sowohl an Körpern als Gewändern keine aufgedunsene Blasen und keine ausgestopften Wollsäcke wieder sehen.

Es gäbe nichts manierirtes, weder in der Zeichnung, noch in der Farbe, wenn man die Natur gewissenhafft nachahmte. Die Manier kommt vom Meister, von der Academie, von der Schule, ja sogar von der Antike.

Fürwahr, so schlimm du angefangen hast, endigst du, wackrer Diderot, und wir müssen zum Schlusse des Capitels in Unfrieden von dir scheiden. Ist die Jugend, bey einer mäßigen Portion Genie, nicht schon aufgeblasen ge-

ung, schmeichelt sich nicht jeder so gern: ein unbedingter, dem Individuo gemäßer, selbst ergriffner Weg, sey der beste, und führe am weitesten? und du willst deinen Jünglingen die Schule durchaus verdächtig machen! Vielleicht waren die Professoren der Pariser Academie vor dreyßig Jahren werth, so gescholten und discreditirt zu werden, das kann ich nicht entscheiden, aber, im allgemeinen genommen, ist in deinen Schlußworten keine wahre Sylbe.

Der Künstler soll nicht so wahr, so gewissenhafft gegen die Natur, er soll gewissenhafft gegen die Kunst seyn. Durch die treuste Nachahmung der Natur entsteht noch kein Kunstwerk, aber in einem Kunstwerke kann fast alle Natur erloschen seyn, und es kann noch immer Lob verdienen. Verzeihe du abgeschiedner Geist, wenn deine Paradoxie mich auch parador macht. Doch das wirst du im Ernste selbst nicht läugnen, von dem Meister, von der Academie, von der Schule, von der Antike, die du anklagst, daß sie das Manierirte veranlasse, kann eben so gut, durch eine richtige Methode, ein ächter Styl verbreitet werden, ja, man darf wohl sagen: welches Genie der Welt wird, auf Einmal, durch das bloße Anschauen der Natur, ohne Ueberlieferung, sich

zu Proportionen entscheiden, die ächten Formen ergreifen, den wahren Styl erwählen und sich selbst eine alles umfassende Methode erschaffen? Ein solches Kunstgenie ist ein weit leereres Traumbild, als oben dein Jüngling, der, als ein Geschöpf von zwanzig Jahren, aus einem Erdenkloß entstünde, und vollendete Glieder hätte, ohne sie jemals gebraucht zu haben.

Und so lebe wohl, ehrwürdiger Schatten, habe Dank, daß du uns veranlasstest zu streiten, zu schwätzen, uns zu ereifern, und wieder kühl zu werden. Die höchste Wirkung des Geistes ist, den Geist hervorzurufen. Nochmals lebe wohl. Im Farbenreiche sehen wir uns wieder.

II.

Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst.

Fortsezung.

Nachdem wir die günstigen und bequemen Gegenstände, und zwar solche, welche sich über die rein menschlichen erheben, bis zu den symbolischen, durchgegangen, so ist es nun Zeit von andern zu sprechen, welche man zwar tiefer als die rein menschlichen setzen, jedoch, ob sie gleich niedrigere Kunstgattungen ausmachen, gleichfalls für die bildende Kunst statthaft und bequem erklären muß, sobald sie sich selbst nur deutlich aussprechen, welches sie gewöhnlich leisten, eben weil sie aus der wirklichen Natur genommen sind, und keine sehr hohen Ansprüche machen.

Hier hat besonders der äussere Sinn des Künstlers sich zu zeigen, sein Auge muß sich als zartfühlend für Farbe und Haltung legitimiren, sein Pinsel muß, in den meisten Fällen, fein und reinlich arbeiten. Der höchste Grad der Ausführung gereicht ihm zum Lobe, und, ob

ihm gleich Ansprüche an höhere Wirkungen nicht versagt sind, so ist doch meistens sein Zweck nur heiter und sinnlich zu wirken. Dieses gilt besonders von

Scenen des gemeinen Lebens.

Die Welt, welche durch diese Art von Kunstwerken dargestellt wird, ist die wirkliche Welt, die wir anschauen, in der wir leben, deren Gegenstände uns bekannt und deutlich sind, wenn sie auch nicht immer bedeutend seyn sollten.

Galante Unterhaltungen zwischen Männern und Frauen, Marktschreyer, Obst- und Geflügelhändler, Tobacksgesellschafften, trinkende Bauern und andere dergleichen Vorstellungen, welche uns besonders die niederländische Mahler hinterlassen haben, reitzen durch Wahrheit und Natürlichkeit, oft durch eine wackre und markige, oft durch eine äusserst saubere Behandlung.

Doch erfreuen uns Bilder dieser Art am meisten, wenn der Künstler nicht blos das gewöhnlich Natürliche darstellt, sondern solche Motive zu erhaschen weiß, die sich durch Naivität auszeichnen. Wir werden künftig Gelegenheit finden hiervon mehrere Beyspiele anzuführen, gegenwärtig halten wir uns bey dieser Gattung nicht auf,

weil viele unserer Leser sie gar wohl kennen, ja vor Augen haben, und die meisten wohl mit unserer kurzen Aeusserung einstimmig seyn werden.

Thierstücke.

Darstellungen aus dem Thierreiche haben zwar ihrer Natur nach ein geringeres Interesse als Darstellungen menschlicher Handlungen, die uns näher angehen. Unsere Theilnahme an solchen Gegenständen wird jedoch erregt durch den mannigfaltigen Ausdruck von Ruhe, Bewegung Begierden und Leidenschafften. Das Krafftvolle, das Pathetische, spricht uns auch hier an, und die Gestalten sind edler Formen fähig.

Da bey den Thieren überhaupt weniger Individualität als bey den Menschen gefunden wird, und ein jedes seine ganze Gattung repräsentirt, da ihnen die Sprache fehlt, der größte Theil ihrer Aeusserungen sich auf den Ausdruck der Gebärde reducirt, so folgt nothwendig daraus, daß fast alle mögliche Fälle ihrer gegenseitigen Verhältnisse, Handlungen und Neigungen zur Anschauung gebracht werden können, und als Gegenstände für die bildende Kunst zwar von mehrerm oder minderm Interesse sind; aber doch durchaus für statthaft gelten müssen.

Wir erinnern uns auch nicht leicht eines Thierstücks, von alter oder neuer Kunst, dessen Gegenstand nicht vollkommen deutlich gefaßt werden könnte, und einer Auslegung benöthigt wäre.

Jedoch ist nicht zu läugnen, daß auch in diesem Fach Gegenstände vorkommen können, die widerstreben, und ohnmöglich deutlich zu machen sind; wenn man nämlich von der allgemeinen Darstellung der thierischen Welt, auf besondere Begebenheiten, übergehen, wenn man Thiergeschichten, oder Dichtungen von Thieren vorstellen wollte, welche noch etwa gar einen moralischen oder poetischen Sinn hätten, wie die Fabeln des Aesops, des la Fontaine und dergleichen.

Beyspiele des höchsten Sinnes, in Darstellungen der Thiere müssen wir, wie in so mancher andern Kunstgattung, unter den Resten der alten Kunst suchen. Der Eber zu Florenz, der große Löwe vor dem Arsenal zu Venedig, der Löwe, welcher das Pferd zerreißt, im Capitol, der Justinianische Bock ꝛc., sind in ihrer Art so vollkommen als irgend andere von den bewundertesten Kunstwerken.

Auf dem Wege des Grossen und Mächtigen und Pathetischen folgte ihnen, in neuern Zeiten, Sneyders und

einige seiner Schüler. Hingegen Bassano, Bergheim, Potter, Roos u. a. haben den stillen, ruhigen Zustand der Viehheerden, treffend und sehr natürlich dargestellt.

Landschafften.

Darstellungen, aus der belebten, sich bewegenden Natur üben ohne Zweifel mehr Macht über unsere Empfindungen aus und behaupten allerdings den Vorzug vor den Landschafften, die mit einer weit mäßigern Wirkung zufrieden seyn müssen; sie sind aber dennoch gute, und brauchbare Gegenstände, für die bildende Kunst, oder vielmehr ausschließlich, nur für die Mahlerey. Sie ruhen auf sich selbst, sind klar, und keiner Zweydeutigkeit unterworfen. Ueberdieß können sie auf die verschiedenste Weise behandelt werden, und sind durch Mannigfaltigkeit ihres Characters fähig, unser Gemüth angenehm zu beschäfftigen, zur Fröhlichkeit, oder zum Ernst zu stimmen. Wem wird nicht wohl zu muthe, wenn Claude Lorrain ihn unter heitern Himmel, in angenehme Gegenden führt, wo sanfte Lüfte in den Bäumen spielen, das Meer am Ufer plätschert, und Strahlen der sinkenden goldenen Sonne auf den Wellen tanzen? Caspar Poussin erhebt das Herz durch große einfache Naturscenen. H. Schwanefelds einsame und ruhige Gegenden laden zum stillen

Genuß seiner selbst ein, und die Wildnisse des Salvator Rosa, wo über öden Klippen drohende Gewitter aufziehen, erregen ein schauerliches Gefühl in uns.

Von den gleichgültigen Gegenständen.

Wir nennen gleichgültige Gegenstände für die bildende Kunst diejenigen, welche an und für sich nichts Bedeutendes, Anziehendes oder Rührendes enthalten, welche uns in Ruhe und Unthätigkeit lassen, wenn sie gleich darstellbar und faßlich sind. Hier tritt der Fall ein, daß der Künstler, im eigentlichsten Sinne, das Kunstwerk selbst erschafft, weil er nothwendig dafür sorgen muß, durch Ausbildung des Ganzen, durch kluge Erfindungen im Einzelnen, welche nach den Umständen von seiner Willkühr abhängen, dem Werk ein Interesse zu geben. Da der Stoff selbst keinen Werth hat, sondern blos leidend ist, so kommt es ganz darauf an, was er aus demselben machen will und kann.

Die Künstler alter und neuer Zeiten haben, öfter als man vermuthen sollte, sich mit dieser Art von Gegenständen beschäfftigt, und sie vielleicht deswegen so reitzend gefunden, weil sie dem Genie den weitesten Spielraum gestatten, da hingegen die Strengbestimmten, Gehaltrei=

chen, auch eine ernste gemessne Form verlangen, welche ausgefüllt werden muß, und nicht überschritten werden darf.

Gleichgültige Gegenstände sind uns also: mystische Bilder, pompose Darstellungen, als Opferaufzüge, Triumphe, Mahlzeiten, sodann Bildnisse von der gewöhnlichen Art, landschafftliche Aussichten, Frucht- und Blumenstücke, todtes Wild und dergleichen.

Mystische Bilder.

Mystische Bilder nennen wir diejenigen, in welchen Geheimnisse, Meinungen und Lehren, besonders der christlichen Religion vorgestellt sind.

Von wenig Gegenständen, welche man aus der christlichen Ueberlieferung wählen möchte, kann man sagen: die historische Seite derselben sey deutlich, sie könne durch Darstellung vollendet werden, und diese möchten allenfalls den Gegenständen ähnlich seyn, die wir vorhin poetische oder mythische genannt haben, darunter ist die Geburt Christi, die Auferstehung und Himmelfahrt, nebst der Himmelfahrt der Madonna zu zählen.

Manche sind widerstrebend, von denen unten gehandelt werden soll, von den gleichgültigen aber sey hier die Rede.

Dahin gehört vornehmlich jene Menge von Bildern, worauf die Madonna, nebst heiligen Patronen von Städten, Familien, Kirchen und Klöstern, zusammen auf Eine Tafel bestellt worden. Nach der Einfalt der frühern Kunst sind dergleichen Figuren ganz ohne Verbindung, oder doch ohne interessantes Verhältniß neben einander hingestellt, hingegen pflegten die größten Meister der schönsten Zeit eine passende Handlung dazu zu erfinden, wodurch das Gleichgültige oder vielmehr Frostige des Gegenstandes bezwungen wurde.

Dieses Verfahren mag dieselbigen Schwierigkeiten haben, welche der Dichter findet, wenn er ein Gelegenheitsgedicht, oder ein Gedicht in obligaten Reimen zum Werke des Genies machen soll, und wir haben in der bildenden Kunst solche Wunderwerke z. B. die Madonna dell Impannato von Rafael und die Madonna di St. Girolamo von Coreggio, diesen sieht man den Zwang so wenig an, daß die Kunstrichter bisher die Schwierigkeiten, welche die grossen Künstler zu bekämpfen hatten, gar nicht in Anschlag brachten, vielmehr noch Ursache zu haben glaubten, über Verletzung der Chronologie zu klagen. Eine nähere Anzeige dieser Bilder wird unsere Leser in den Stand setzen, näher von der Sache zu urtheilen.

Die Madonna dell Impannato hängt in der Gallerie des Pallasts Pitti zu Florenz, und war ehemals das Altarblatt einer Hauscapelle der medicäischen Familie. Ihren Nahmen erhielt sie daher, weil Rafael, im Grunde des Bildes, ein mit Papier oder Leinwand überzogenes Fenster, nach alter Italiänischer Sitte, angebracht hat. Die Madonna steht, und ist im Begriff das Christkind der h. Elisabeth zuzureichen, diese sitzt und hält die Hände hin, dasselbe zu empfangen. Maria Magdalena steht hinter ihr, zeigt auf Johannes, und spricht freundlich zum Christkind, welches noch an der Mutter Hals hängt, und sich gegen die Maria Magdalena umwendet, lachend und scherzend, voll Freude und Liebe. Johannes sitzt im Winkel rechts zuvorderst im Bilde auf einem Tigerfelle, und scheint mit aufgehobener Hand von dem Erlöser zu prophezeyen. Er ist als ein Knabe von ohngefähr acht oder neun Jahren vorgestellt, das Christkind hingegen nur als ohngefähr anderthalb oder zwey Jahre alt, und hierinn liegt der getadelte Anachronismus, den der Mahler mit gutem Vorsatz begangen zu haben scheint, damit Johannes, als Florentinischer Schutzheiliger eine Hauptfigur würde, und mannigfaltigere Gestalten im Bilde sich zeigten.

Man hat noch keinen recht guten Kupferstich von diesem fürtrefflichen Werk.

Das berühmte Gemählde des Correggio, la Madonna di St. Girolamo genannt, wurde sonst in der Pilota zu Parma aufbewahrt, und ist jetzt nach Frankreich gebracht worden. Die Madonna sitzt und hält das Christkind auf dem Schoos, vor ihr, zur rechten, kniet M. Magdalena und küßt dem Kinde den Fuß, dieses spielt mit ihren gelben Locken. Auf der entgegengesetzten Seite steht ein Engel, welcher mit ihm zu scherzen und zu sprechen scheint, er blättert in dem Buche des heiligen Hieronymus, nach welchem das Kind verlangt, der alte Kirchenvater steht ganz zu vorderst und schaut mit ernstem Nachdenken auf den kleinen Erlöser, unten im Bilde sitzt ein kleiner Engel mit dem Salbengefäß der Maria Magdalena, in Anspielung auf den Wohlgeruch der Salbe riecht er in dasselbe. Die Kritiker ärgern sich an dem h. Hieronymus, welcher hier schon als ein alter Mann auf dem Bilde erscheint, ob er gleich vierhundert Jahre später als Christus gelebt hat.

Es giebt zwey geschätzte Kupferstiche von diesem Bilde, der eine ist von Augustinus Carracci meisterhaft gearbeitet, der andere von Robert Strange, zart ausgeführt, übrigens aber nicht zum besten gerathen.

Andere vortreffliche Bilder mystischen Inhalts, welche den Gegenständen nichts, sondern alle ihre Vorzüge der

Behandlung verdanken, sind: die Verherrlichung des Sacraments, gewöhnlich Disputa genannt, von Rafael im Vatikan. Es ist als Charactergemählde behandelt, und den mystischen Ernst, die Düsternheit ausgenommen, welche im Ganzen herrschen, und von dem Gegenstand herkommen, ist es kein unwürdiges Gegenbild der Schule von Athen.

Hierher rechnen wir auch das Gesicht Ezechiels von eben dem Meister, Gott Vater der auf den Zeichen der Evangelisten herabschwebt, ein kleines fleissig ausgeführtes Oehlgemählde im Pallast Pitti zu Florenz. Ein höchst ehrwürdiges Kunstwerk von welchem künftig umständlicher die Rede seyn wird.

Ferner eine Disputa über die Dreyeinigkeit, ein Oehlgemählde des Andrea del Sarto, von Figuren in Lebensgröße, ebendaselbst. In diesem Bild, welches nur aus sechs Figuren besteht, hat der Künstler auch ein Characterstück liefern wollen, und die Dreyeinigkeit, als Veranlassung des Bildes, blos weit zurück in den Wolken sehen lassen.

Pompose Darstellungen.

Diese tragen vornehmlich den Character des Reichen, Prächtigen und Gleisenden an sich, der Künstler muß durch

Reichthum und Schmuck uns zu blenden und in Verwunderung zu setzen wissen. Dergleichen Werke erfordern eine leichte, reiche Erfindung, es muß lauter Fülle, Ueberfluß, Bewegung und Thätigkeit darinn herrschen.

Mahlzeiten, öffentliche Feste, oder Schauspiele, auf Plätzen, in Kirchen und Sälen, welche Tiefe und Höhe fordern, wo Figuren nahe beysammen in Haufen stehen, wollen gemahlt seyn, und es kommen ihnen helle abwechselnde, frische Farben zu. Die Meister der venetianischen Schule, vor allen Paul Veronese, haben das Vorzüglichste geliefert.

Feyerliche Aufzüge, Märsche, Triumphe und dergleichen, die viele Breite erfordern, werden sich am besten für ein Fries in Basrelief gearbeitet, oder grau in grau gemahlt, schicken. Es sind Beyspiele dieser Art in vielen antiken, halberhobenen Arbeiten, aus den Zeiten der römischen Kaiser noch übrig. Das Raisonnirteste aber von allen wäre, nach unserm Bedünken, der Triumph, oder Zug, des Heers Kaiser Sigismunds, welchen Julius Romanus gezeichnet, und durch seinen Schüler Primaticcio, im Pallast T. zu Mantua, in Stukatur ausarbeiten lassen. Auch Polidor von Carravaggio hat viel fürtreffliche Sachen ähnlicher Art grau in grau gemahlt.

Bildnisse.

Es sind hier die von der gewöhnlichen Art gemeynt, denn von den andern ist schon bey Gelegenheit der Characterstücke geredet worden. Man sieht hier Abbildungen einer menschlichen Gestalt, ohne Handlung, Ausdruck oder Bedeutung, Bilder, weder für den tiefen Sinn, weder für Herz noch Geist, selten für den Verstand, sondern blos für die Erinnerung. Das Bestreben des Künstlers, und der Wunsch des Abgebildeten gehen beyde nur auf äußere Aehnlichkeit der Gesichtszüge, der weitere, edlere Zwek des Kunstwerks, in Darstellung des Characters, wird dabey weder gefordert, noch gekannt, dadurch bleibt der Gegenstand eines solchen Bildnisses, oder vielmehr Gleichnisses, völlig gleichgültig, das Bild hat kein allgemeines Interesse, wenn auch übrigens die mechanische Behandlung an demselben gut seyn kan.

Landschafftliche Aussichten.

Gleiche Bewandniß hat es auch mit diesen, wenn sie nur die Aufzählung der Berge, Häuser, Bäume, Büsche, Felder und Wiesen in einer Gegend enthalten, wenn dieser nicht das Characteristische abgewonnen, und rein dargestellt ist, wenn nicht ein bedeutender Sinn durchgeht,

darüber schwebt, so erklärt sie die bildende Kunst mit Recht für gleichgültig.

Stilleben.

Todtes Wild, Blumen, Fruchtstücke und dergleichen haben keinen geistigen Werth, der Gegenstand ist ohne höheren Ausdruck, er kann an sich keine Theilnahme erregen, nur eine treue, ja erhöhende Nachahmung kann uns an dergleichen Werken interessiren. Wir sehen die Kunst und den Künstler, nicht aber die vorgestellte Sache.

Widerstrebende Gegenstände.

Widerstrebend und unstatthaft für die bildende Kunst sind alle diejenigen Gegenstände, welche nicht sich selbst aussprechen, nicht im ganzen Umfange, nicht in völliger Bedeutung, vor den Sinn des Auges gebracht werden können. In einem Kunstwerke, welches an die wissenschafftlichen Kenntnisse des Beschauers appelliren muß, ist eigentlich nur die geringere Hälfte in dem Bilde selbst enthalten, dasselbe liefert uns nur eine gewisse äußere Gestalt der Dinge, welche der Künstler eigentlich hat darstellen wollen; den bessern Theil, die Bedeutung aber muß der Beschauer selbst dazu beytragen, und gewissermaßen das Werk vollenden. Aber wenn er auch die

Kenntnisse besitzt, und überdieß den besten Willen dazu, so wird doch im ersten Moment das Gemüth gehemmt seyn, der Eindruck getheilt und geschwächt werden, und dieser Moment ist der wichtigste, in welchem wir unwillkührlich entscheiden, entflamt oder abgekühlt werden; verstriech er umsonst, so ist der Zauber dahin und wir werden zwar die Kunst noch bewundern, aber niemals wieder lebhaften Antheil an dem Werk nehmen, nie uns von demselben angezogen oder hingerissen fühlen.

Man wende nur nicht ein, daß gangbare, allgemeine bekannte Sagen und Lehren hievon auszunehmen seyen, und einen Gegenstand für die Darstellung geschickt machen könnten, wenn er es ohne dieses nicht wäre. Ein Bild rührt uns, als Kunstwerk betrachtet, nur durch das, was wirklich dargestellt ist. Was wir uns dabey denken, gehört nicht ihm, sondern gehört uns an. Der glaubige Hause ergießt vor Puppen sein Herz, er sieht nicht, aber er ist angewiesen sich die Madonna, den Erlöser, ihre Frömmigkeit und Tugenden dabey zu denken. Wir sind aber beynahe im ähnlichen Falle, wenn ein Bild den Scipio, und das schöne spanische Weib mit ihrem Vater und Manne vorgestellt, und uns zugemuthet wird, die Mässigung des Helden, seine Enthaltsamkeit und Großmuth zu

erkennen, und davon gerührt zu werden; oder wenn Brutus mit strengem Gesicht, das Urtheil über ein paar Gefangene ausspricht, und wir uns dabey des eifrigen Patrioten erinnern sollen, welcher, unerbittlich strenge, das Blut seiner eignen Söhne, zum Wohl des Vaterlandes, vergißt.

Gegen diese Gesetze oder, wenn man will, diese Foderungen der Kunst, haben nicht nur geringe Künstler, sondern auch die großen Meister, ja die Alten selbst zuweilen gesündigt, es sey nun aus Nothwendigkeit geschehen, oder manchmal auch aus Laune. Vielleicht haben sie sich in dieser Sache blos dem Gefühl überlassen, und sind sich keines Grundsatzes deutlich bewußt gewesen. Alles dieses kann uns hier gleich viel gelten, da wir sie nicht zu tadeln und auch nicht zu vertheidigen gedenken, sondern uns aus ihnen blos belehren wollen.

Der Zustand, in welchem die Kunst gegenwärtig ist, der Gang zum Neuen, zur Abwechslung, ihr wirkliches Ausarten in manchen Theilen, scheint uns dringend zur Beobachtung der Regeln aufzufodern. Wir dürfen kein Haar breit vom geraden Wege abweichen. Denn je mächtiger und vollendeter die Kunst ist; desto weiter erstreckt sich auch ihre Gewalt, desto mehr kann sie unternehmen,

desto kühner darf sie werden; je schwächer, je dürftiger sie sich aber befindet, desto mehr muß sie sich einschränken, und an sich halten.

Wir gehen jetzt zu Beyspielen von widerstrebenden Gegenständen über.

Das gänzliche Mißverhältniß der Kunst zu dem Gegenstand, ihr Unvermögen, darüber Herr zu werden, zeigt sich am aller auffallendsten, wenn Bilder etwas vorstellen sollen, welches nicht vor den Sinn des Auges gebracht, noch durch denselben gefasst werden kann; dem zu Folge sind musikalische Concerte, oder historisch bestimmte Unterredungen, deren Ausdruck nicht in den Gebärden liegt, sondern in Worten und Sprüchen beruht, und andere dergleichen Dinge alle unzulässig. Domenichio, Guido und andere berühmte Künstler haben zwar, bey Gelegenheit musikalische Chöre gemahlt, und diese Bilder sind, wegen der eminenten Kunst der Ausführung, sehr schätzbar; aber der Gegenstand lässt sich dadurch kaum entschuldigen, noch weniger rechtfertigen, und der Beschauer derselben gleicht einem Gast, welcher mit dem blosen Geruch der Speisen bewirthet wird. Die Carracci stellten in einem Gemählde des farnesischen Cabinets den Ulysses vor, der bey den Syrenen vorüberschifft, und

dieselbe Geschichte findet sich, wahrscheinlich von einem griechischen Kunstwerke entlehnt, zweymal auf etrurischen Graburnen zu Florenz. In der That man begreift nicht wie Künstler den Einfall haben konnten, einen so durchaus widerstrebenden Gegenstand zu wählen. Man hört den Zaubergesang der Syrenen nicht, und die verstopften Ohren der Gesellen des Ulysses lassen sich schwerlich anschaulich machen, es ist darum ganz unmöglich zu bedeuten, aus welcher Ursache der Held an den Mastbaum angebunden steht, warum er los zu werden trachtet, wornach er so heftig verlangt und warum hingegen seine Gesellen so ruhig bleiben?

Auf einem alten Basrelief, in der Villa Albani, * erkennt man den Ulysses an seiner Mütze, und eine andere alte sitzende Figur mit langem Gewand, großem Bart, den Staab in der Hand, wird für den Tiresias gehalten, welcher jenem sein künftiges Schicksal enthüllen soll. Wenn aber nun hier alles auf das ankommt, was Ulysses fragt, und Tiresias ihm antwortet, und man doch nichts davon erfährt, so ist die ganze Mühe der Kunst an diesem Werke verlohren. Eben dieses gilt von einem andern Basrelief

* Es ist in Winkelmanns Monumenti antichi inediti. Tab. 157. abgebildet.

in derselben Villa, * die Unterredung des Alexanders mit dem Diogenes vorstellend, und noch von einem andern, im Pallast Matthei, wo Oedipus das Räthsel der Sphynx löset, welche Geschichte auch unter den Gemählden des Grabmahls der Nasonen auf mehreren geschnittenen Steinen und auf einer Grablampe beym Paßeri ** vorkommt.

Bey dem Urtheil, besonders über dergleichen Werke, deren übrige Verdienste in anderer Rücksicht Achtung fordern, hat man immer sorgfältig darauf zu achten, welcher Gattung ein jedes Kunstwerk eigentlich angehöre. Es kömmt viel und manchmal alles auf diesen Punct an. Wir haben vorhin schon erwähnt, daß bey mythologischen oder historischen Gegenständen die Handlung Hauptsache und die Figuren um derselben willen da sind, daß aber umgekehrt im Characterbild die Handlung der Figur nur als Nebensache zugelegt sey. Wenn deßhalb die Künstler der zwey Basreliefe der V. Albani, welche wir so eben als Beyspiele angeführt haben, allenfalls nicht, wie man gemeiniglich dafür hält, Geschichten haben liefern wollen, sondern, aus einer uns unbekannten Ursache,

---

* Ist auch in den Monum. ant. inediti T. 174. abgebildet.

** Tom. II. Tab. CIIII.

und zu einem besondern Zwecke nothwendig fanden, den Ulysses mit dem Tiresias, den Alexander und Diogenes als Charactere zusammen zu stellen, und diese ihre Absicht vielleicht ehemals unter Umständen deutlich war, so wäre ihnen nichts weiter vorzuwerfen, denn nur unter dem Titel eines Characterstückes finden wir Ursache, jenes Basrelief der medicäischen Vase * für gut behandelt gelten zu lassen, wollte man solches aber als die Geschichte von der Aufopferung der Iphigenia betrachten, so wäre es eine höchst fehlerhafte Darstellung.

Wenn bey tragischen und poetischen Gegenständen die Ursache des Todes verborgen ist, wie z. B. an der Niobe und ihren Kindern, der Pest unter den Philistern; oder von Thieren herkommt, wie beym Laokoon, der Geschichte von der ehernen Schlange u. s. w. so verbinden wir den Begriff von Unglück, von unvermeidlichem Schiksal leicht damit, und das Interesse wird allemal reiner und ungetheilter seyn, als wenn Menschen dem Menschen entgegenstehen, wo wir gleichsam zwischen zwey Partheien wählen müssen. Besonders entsteht oft Zweydeutigkeit und manchmal gar ein falscher Sinn bey Geschichten, wo

---

* Abgebildet in den Admir. Rom. Tab. 18 & 19.

die leidenden Personen für begangenes Unrecht büßen müssen, und bestraft werden, die handelnden und wirkenden aber sich an ihnen rächen. Deswegen kann die Fabel von der Bestrafung der Dinge, wenn sie schon in einem der vorzüglichsten Kunstwerke des Alterthums, dem sogenannten farnesischen Stier, vorgestellt ist * nicht für einen guten tauglichen Gegenstand gelten, denn wie konnte es, selbst da das Werk noch unbeschädigt war, je anschaulich und deutlich werden, daß die Rache an der Dirze rechtmäßig sey? und wenn man dieses nicht sehen konnte, so ist die Scene brutal und grausam, erschreckt und empört, alsdann sind Zetheus und Amphion nicht mehr Helden, sondern Mörder, und ihre Gestalt, der hohe schöne Character, welchen die Kunst ihnen gegeben, steht mit der Handlung in Widerspruch. Die meisten dieser Bemerkungen sind auch gegen die beyden Basreliefs anzuwenden, wo Orest und Pylades an der Clytemnestra und Aegist Rache ausüben. ** Wie kann die Rechtmäßigkeit dieser

* War ehemals im farnesischen Pallast zu Rom, und wurde nach Neapel gebracht wo er jetzt öffentlich aufgestellt ist.

** Das eine im Justinianischen Pallaste, und von Bartheli admir. Rom. N. 52 in Kupfer gestochen, das andere im Clementinischen Musäum? alle beyde sind einander ähnlich und wahrscheinlich, Nachahmungen eben desselben Originals.

Rache bedeutet werden? und ist es eine Heldenthat, daß zwey junge rüstige Männer eine Frau und einen Alten umbringen? doch möchten uns die Furien einen Wink geben, und auf einen Cyklus hinweisen. Einzeln, wie es gegenwärtig steht, ist es lange Zeit, selbst Alterthumsforschern, unerklärlich geblieben.

Die alte Kunst beschränkt sich fast immer auf den Kreis ihrer Mythologie, hingegen hat sich die neuere Kunst und vornemlich die Mahlerey eigentlicher historischer Thatsachen angenommen. Die Geschichte fast aller Zeiten und Völker, hauptsächlich aber griechische, römische, und in religiosem Bezug, auch die jüdische, haben zu unzähligen Bildern Stoff gegeben, wo wir, selbst bey den größten Meistern, Beyspiele von mißlungener Wahl des Gegenstandes entdecken; wir werden einige derselben anführen, bemerken aber zugleich, daß eben im historischen Fach vortheilhafte Gegenstände nicht so häufig vorkommen als man dafür zu halten pflegt; selbst von den brauchbaren sind die meisten noch enge bedingt, und fügen sich demnach lieber in die cyklische Form als zur Darstellung im einzelnen Bilde.

Selbst in den Stanzen des Vatikans, ist die Strafe des Marsyas von Rafael kein tauglicher Gegenstand für

die Kunst, der Mahler hatte zwar freylich so viel Geschmack den Marsyas nur angebunden vorzustellen, ehe die blutige Operation des Hautabziehens beginnt, wobey Apollo die Rolle eines bösen Tyrannen spielen würde, wenn er auch blos befehlen und zusehen sollte; aber wofür leidet der arme Satyr?

An allen vier runden Bildern, welche Dominichino in der Kirche zu St. Silvester, auf Monte Cavallo gemahlt hat, * ist der Gegenstand zu tadeln. Wie David vor der Bundeslade hertanzt, ist weder merkwürdig, noch bedeutend, eben so wenig die Bathseba, welche neben Salomo auf dem Throne sitzt; es könnte nur durch vorhergehende Bilder deutlich werden, daß sie des Königs Mutter ist, und hier von ihm geehrt wird. Auch das herrliche Bild von der Judith, welche des Holofernes Haupt dem Volke zeigt, wäre blos im Cyklus statthaft, wenn andere Bilder das vorhergehende und das was nachfolgt darstellten; aber so einzeln hat es keine Bedeutung, man weiß nicht woher das Haupt kömmt? warum das Volk erfreut ist? u. s. w. In der Vergleichung zur Poesie ists

* Sie sind von G. Audran, und ein andermal von Jac. Frey in Kupfer gestochen.

ohngefähr als ob der vierte Act eines Schauspiels, von Exposition und Auflösung getrennt, vorgetragen würde.

Die Ester vor dem Ahasverus ist ein vortreffliches Kunstwerk, wenn ihm die historische Bedingung erlassen wird, wenn man keine Ursache wissen und die Folge des Auftritts nicht erforschen will, sondern allein das Menschliche welches in der Handlung und Aeusserung der Figuren liegt, betrachtet. Wie die schöne Königinn in Ohnmacht sinkt, und ihr Gemahl, seiner Majestät vergessend, vom Throne herabtritt, der Geliebten beyzustehen, so erfreuen wir uns innig daran die natürlichen Regungen des Herzens über Zwang und Formeln, triumphiren zu sehen; aber dieses ist auch die bessere Seite des Bildes, worinn der Mahler sich zeigt und durch sein zartes Gefühl, durch tiefe psychologische Kenntnisse unsere Achtung erwirbt. Betrachten wir hingegen das Werk unter der Ansicht eines historischen Gegenstandes, so sagt uns dasselbe nichts; denn es war unmöglich zu bedeuten, daß Haman die Juden vertilgt wissen wollte, daß die Esther gegen das Verbot vor den Ahasverus tritt, um das Unglück von ihrem Volk abzuwenden, daß der Minister gestürzt und bestraft wird u. s. w. Nic. Poussin hat eben diesen Gegenstand behandelt, und den König, mit ernstem Blicke, im Ma-

jestätsgefühl, auf dem Throne sitzend vorgestellt. Die anschauliche Bedeutung ist durch diese Wendung um nichts vermehrt worden, hingegen das Menschliche, Gemüthliche welches Dominichino seinem Bilde ertheilt, verlohren gegangen. Poussins Werk hat kein anderes Interesse als dasjenige welches ihm die Ausführung geben konnte.

Es wurden oben einige Beyspiele mystischer Gegenstände angeführt, welche zwar für sich selbst nicht vortheilhaft, doch dem Künstler die Freyheit lassen, etwas hinzu zu thun, den Figuren gefällige, oder bedeutende Handlungen und Verhältnisse beyzulegen, also daß das Mystische darin nur als die zweyte, weitere Bedeutung erscheint, wenn Auge und Gemüth, durch den ersten Anblick und Eindruck des Reinmenschlichen, von lieblichem oder ernstem Character, schon befriedigt sind. Es giebt aber auch im Gegentheil, manche andere welche für die Darstellung völlig untauglich, und widerstrebend zu seyn scheinen.

Setze man z. B. die Kunst habe in einem Cruzifix ihr möglichstes geleistet, so werden wir schöne Formen der Glieder, edle, ja wir wollen zugeben, göttliche Züge und übermenschlichen Character, nebst einem leidenden, schmerzhaften Ausdruck sehen. Die Kunst kann Mitlei-

den erwecken, uns Theil zu nehmen nöthigen, sie kann uns überreden, daß der Edle unschuldig leidet; daß er aber freywillig zum Heil und Erlösung der Welt leide und sterbe, kann sie unmöglich darstellen; der göttliche Charakter wird, oder würde vielmehr (denn die neuern Künstler haben es nie so weit gebracht) zu einer anschaulichen Ungereimtheit. Wie kann die göttliche Natur unterliegen, bezwungen werden, leiden? Wir fragen einen jeden der die albanische oder die justinianische Minerva, die Juno oder den Apollo gesehen, ob er sich eine von diesen Figuren durch schlechte Menschen überwunden, geschmählt, gegeiselt, ans Kreuz geheftet, denken könne? Wir glauben wenigstens, daß dieses unmöglich sey, wenn man nicht gerade zu abgeschmackt werden, und allem Gefühl fürs Schikliche rein absagen wollte.

Die Kunst hätte also, wenn sie sich auch wieder bis zur Vollkommenheit der Alten erheben könnte, dennoch immer die Unbequemlichkeit daß sie der Figur Christi zweyerley Charactere beylegen müßte. Im leidenden Zustand, wo er gefangen, gegeiselt, verspottet, ausgeführt, gekreuzigt wird, müßte er menschlich, edel, gütig und duldend; hingegen groß, göttlich, mächtig dargestellt werden, wo Wunder geschehen, wo er auf dem Meere wandelt,

auferſteht, verklärt, und in den Himmel aufgenommen wird.

Die Vorſtellung von der Dreyeinigkeit iſt ebenfalls ein widerſtrebender Gegenſtand für die bildende Kunſt. Wenn wir den ewigen Vater mit dem Leichnam Chriſti im Schooße, oder das Kruzifix haltend erblickten; ſo iſt ſolches dem Begriff von göttlicher Allmacht entgegen, und ſowohl bey dieſer, als bey edlern Vorſtellungen der Dreyeinigkeit, z. B. in der Disputa über das Sacrament, von Rafael, und verſchiedenen Gemählden von der Krönung der Maria, wo die Figuren des Vaters und Sohnes mit vieler Würde dargeſtellt ſind, bleibt doch immer die Taube, nicht mehr, und nicht weniger als eine Hyeroglyphe, ein blos conventionelles Zeichen, eben ſo wie das Lamm Gottes, der Triangel und das Wort Jehova in einer Glorie. Die unbefleckte Empfängniß iſt zwar oftermahls von großen Meiſtern vortrefflich gemahlt worden, dennoch bedarf es wohl keines weitern Beweiſes für unſern kunſtverſtändigen Leſer daß dieſer ſupermyſtiſche Gegenſtand weder anſchaulich noch bedeutend darzuſtellen iſt, und alſo zu den widerſtrebenden gehört.

Eben ſo wenig vermag die Kunſt im Abendmahl Chriſti den myſtiſchen Sinn auszudrücken. Rafael und

Leonardo da Vinci mögen dieses wohl empfunden haben, und daher suchten beyde diesen Gegenstand als Geschichte zu behandeln. * Sie stellen in ihren Bildern das Erstaunen, die Bewegung vor, welche das Wort des Heilands „Einer aus euch wird mich verrathen" unter den Aposteln hervorbringen mußte, und da Vinci hat in der That alles mögliche gethan. Wir sehen in seinem Bilde die Bestürzung herrschen, die Jünger fahren alle zu Hauf, Christus allein bleibt ruhig und stille; es ist aber doch immer noch ein widerstrebender Gegenstand, und, trotz der Mühe, der Kunst und des tiefen Verstands, die der große Meister in alle Theile gelegt, ohne anschauliche Bedeutung. Woher entsteht die Bewegung? was rührt die Apostel so heftig? kann der Beschauer fragen, ohne sich die Frage aus dem Bilde selbst beantworten zu können. In so fern das Chor der Apostel in Charactere getheilt worden, würde es sich zum Characterbilde neigen, und also zwischen dieser, der mystischen und der historischen Art in der Mitte schweben.

Meistens erfährt auch die Kunst ihr Unvermögen bey Gegenständen, welche Sittensprüche oder Gesinnungen

---

* Rafael in den Logen des Vatikans L. d'Vinci im Kloster della Vittoria zu Mailand.

ausdrücken sollen, durch welche man moralisch auf den Menschen wirken will. Der Mahler, welcher Potifars Weib mahlt, wird kein Lob verdienen, wenn er dieselbe nicht so reitzend, lüstern und verführerisch darstellt, als in seinem Vermögen ist; alsdann nur kann sein Werk anziehend werden. Wenn dasselbe aber den Zweck haben soll, Keuschheit und Enthaltsamkeit zu predigen, so wird dieser schwerlich dadurch erreicht. Kinder, welche einen alten Mann mit Ruthen streichen, sind ein empörender Anblick, und erst indem wir uns erinnern, oder belehrt werden, daß die Jugend von Valerii, auf Befehl des Römischen Feldherrn, ihren Schulmeister, der sie verrathen hatte, also behandelt, söhnen wir uns mit dem Bilde aus.* In dieser Art, wo Absicht und Wirkung einander ganz entgegengesetzt sind, könnten noch viele andere Beyspiele angeführt werden. Diogenes, welcher mit der Laterne herumläuft, sieht wie ein Verrückter aus, denn das Wort, welches seiner Handlung Sinn giebt, und den Spott gegen die wendet, die ihn belachen, kann der bildende Künstler nicht darstellen, und so giebt er uns immer nur die schlechtere Hälfte der Geschichte, die anscheinende Narrheit des Diogenes, zum besten, da doch

* Diese Geschichte ist von Poussin gemahlt worden.

seine Absicht ist, uns denselben als einen Weisen zu zeigen. Eben so wird die Absicht verfehlt, wenn vorgestellt wird, wie Tomyris das Haupt des Cyrus in ein Gefäß mit Blut tauchen läßt, denn diese Handlung hat den Anschein einer verhönenden Grausamkeit, da der Sinn doch im Gegentheil gerechte Vergeltung des Blutdursts und unrechtmäßigen Angriffs seyn soll. Zum wenigsten muß man sich bey solchen Bildern immer das Wesentliche hinzu denken, und der Künstler sollte doch hier, so wie bey allen andern Gegenständen, welche in die Klasse der Widerstrebenden gehören, die Demüthigung fühlen, die ihm dadurch widerfährt, daß nicht sein Bild den Beschauer rührt, sondern allenfalls nur das, was derselbe mitbringt, und selbst hineinlegt.

Sentimentale Gegenstände sind darum nicht zur Darstellung geschickt, weil die schöne Schwärmerey des Sentimentalen, die sich in edelmüthiger Gesinnung, in Aufopferung seiner selbst äußert, von der realistischen, sinnlichen Kunst, nicht bis zur deutlichen Anschauung gebracht werden kann. Daher ist sehr zu zweifeln, ob die Alceste, die für ihren Admet stirbt, ein tauglich Sujet zu einem Bilde abgeben könne. Das Rührende dieser Geschichte besteht ohne allen Zweifel darin: daß die Alceste, ihren

Mann zu erhalten, sich in den Tod giebt; die Kunst aber kann nur die sterbende Alceste, nicht die Ursache ihres Todes, ihre Liebe, den Adel, die uneigennützige heroische Entschliessung darstellen, um welcher willen sie stirbt.

Poussin berühmtes Bild vom Testament des Eudamidas ist ein bündiger Beweis, wie wenig ein solcher Gegenstand der Kunst angemessen sey, die Figuren sind edel, der Ausdruck gut, es ist schön geordnet, und es fehlt ihm an nichts, als daß gerade dasjenige nicht bedeutet werden konnte, was nothwendig bedeutet seyn sollte. Man sieht einen sterbenden alten Mann, sein betrübtes Weib und Tochter und Einen der auf ein Blatt schreibt, aber das sichere Vertrauen des Eudamidas auf seinen Freund, die seltene Tugend und Edelmuth von diesem müssen wir wissen, und es muß uns belieben, solche dazu zu denken. Was auf dem Bilde wirklich vorgestellt ist, läßt sich auf einen jeden Mann der noch gestorben ist, und ein Weib und eine Tochter hinterlassen hat, eben so gut als auf den Eudamidas von Corinth anwenden.

Man könnte noch mehr andere Beyspiele aus Poussins Werken anführen, in denen sich dieser Mahler nach der Seite des Sentimentalen hin verirrt hat. Eins der tadelnswerthesten ist abermals ein sehr berühmtes Bild

von ihm, wo der neugebohrne Moses in den Nil gesetzt wird. Da schiebt eine Frau das im Korbe liegende Knäbchen vom Ufer ab, der Mann geht in tiefster Betrübniß davon, und ein anderer kleiner Knabe folgt ihm. Ein Mädchen weißt auf die im Hintergrund spatzierende Prinzessin, und läßt uns die Errettung des Kindes im voraus ahnen. Eine Statue des Nilstroms und die Stadt mit ragenden Tempeln, Pyramiden und Obelisken bezeichnen den Ort der Scene, rauchende Ziegelhütten spielen noch weiter auf die Dienstbarkeit und Beschäfftigungen der Israeliten in Egypten an. Aus allem erhellet genugsam des Mahlers Ernst und guter Wille, jeden Umstand zur Bedeutung zu benutzen, doch machte es ihm der widerstrebende Gegenstand vollkommen ohnmöglich, die Handlung selbst gehörig zu motiviren. Man begreift die Ursache nicht, welche diese Menschen nöthigt, das Kind in den Fluß zu setzen, und dadurch wird die Rührung und Theilnahme aufgehalten, es ist nicht das Ganze, im Zusammenhange auch nicht die Gefahr des Kindes, was uns in dem Werk interessirt, und also nicht der Gegenstand, sondern die Kunst der Behandlung, der lebhafte Ausdruck in den einzelnen Köpfen und Figuren.

Die neuern Mahler der sogenannten Gesellschafftstücke,

Grenze an ihrer Spitze, und alle seine Nachahmer oder Zunftgenossen, ziehen in dieser Rücksicht unzähligemale den Tadel auf sich, obschon ihre Werke vielen gefallen, und fast überall Eingang gefunden haben.

Eins der berühmtesten Stücke in dieser Art ist der Abschied des Calas von seiner Familie, dasselbe kann uns als Beyspiel für alle andere gelten. Es erhält zwar, durch die geistreiche Ausführung, einen unläugbaren Kunstwerth; ist aber ein widerstrebender Gegenstand, welcher nicht so viel bedeutet, als der Künstler beabsichtigt hatte, wir sehen einen schwachen guthmüthigen alten Mann in Ketten, und seine Familie weinend um ihn versammelt, allein das weitere, nehmlich den unrecht verfolgten, den unschuldig getödteten Calas müssen wir uns hinzu denken, und also alles dasjenige, was der Geschichte ein höheres Interesse giebt. Es ist weder die Ursache noch die Folge der dargestellten Scene anschaulich.

Dergleichen Auftritte wären allenfalls nur im Cyklus zu dulden, wenn das vorhergehende und das nachfolgende Bild deutlich und klar sind. Doch ein Künstler der es wagt, solche in einzelnen Bildern ohne Verbindung darzustellen, fordert unstreitig zu viel vom Beschauer, und er müßte, wie zwar oft bey Kupferstichen, aber nicht

immer bey Gemählden geschieht, billigermaßen uns durch eine Inschrifft anzeigen, was in seinem Werke zu sehen, und was dabey zu empfinden sey.

Wahrlich man geräth oftmals in Versuchung, zu glauben, die Künstler von dieser Art hätten den Begriff von Freyheit und Selbstständigkeit ihrer Kunst gar nicht zu fassen vermocht, indem sie dieselbe so weit herabwürdigen, ihren Zweck verschieben, den Ausdruck schwächen, ihr die Ehre, durch sich selbst zu bedeuten und zu wirken, rauben, und sie gleichsam zu Bildern für Bänkelsänger mißbrauchen.

Die symbolischen Figuren der alten Kunst sind, wie schon gedacht worden, sinnliche Darstellungen abstracter Begriffe, es scheint indessen als habe die Kunst, so zu sagen, nicht genug Breite und Raum für eine große Zahl derselben, und ihre Deutlichkeit nehme in eben dem Maaße ab, als die Charactere sich einander mehr nähern. Je weniger der darzustellende Begriff an sich einfach und von den andern unterschieden war, je mehr mußte er durch beygelegte Attribute bezeichnet werden, da sie aber ihre Bedeutung nun nicht mehr ganz sich selbst, oder ihrer Gestalt, sondern zum Theil diesen beygelegten Zeichen dankten, so waren sie auch nicht mehr vollkommene Ge-

genstände. Wenn die Beschreibungen von des Lysippus Statue der Gelegenheit, und von des Apelles Gemählde der Verläumdung wahrhaft sind, so war damals schon die Grenzlinie übertreten, und so wie die Kunst von ihrer Höhe herabstieg, wurden auch die beygelegten Zeichen immer wichtiger, und hingegen die Gestalten selbst unbedeutender. In neuern Zeiten aber ist alles gar übertrieben worden, man scheint zu glauben, es sey schon genug, wenn eine Gestalt nur dem Begriff, welcher vorgestellt werden soll, nicht grob widerspricht, und ist gewohnt, die Bedeutung aus den Attributen zu errathen, welche nicht einmal immer dieselben sind.

Rafael selbst hat die Gerechtigkeit einmal mit Schwerdt und Wage, und ein andermal ohne Schwerdt mit der Wage und dem Vogel Strauß, welcher ihr zur Seite steht, gemahlt. Nach ihm scheinen die meisten Künstler gar nicht mehr auf den symbolischen Character der Gestalt gedacht zu haben, sie achteten es für hinreichend, jeder Figur ein Zeichen zu geben, und mit denselben, wie mit Zahlpfennigen zu spielen, sie hielten die Symbole zusammengenommen für eine Zeichensprache, die Figuren im Einzelnen für Buchstaben, und glaubten damit alles ohne Ausnahme vorstellen zu können. In dieser Rücksicht

möchten wir es nicht gerne übernehmen, selbst die berühmten großen allegorischen Deckengemählde des Peter von Cortona in den Pallästen Pitti und Barbarini zu rechtfertigen, und eben so wenig die noch berühmtere Gallerie Luxenburg von Rubens; zwar sind die Erfindungen sinnreich, und mancher einzelne Gedanke verdient Lob; doch ist im Ganzen so weit ausgeholt, so viel poetischer Schwulst und Geräusch, die Entzifferung aller der Zeichen so mühsam und schwer, daß es scheint man habe uns gleichsam ein Geheimniß aus dem, was vorgestellt ist, machen wollen.

Selbst Dominichino, welcher die Kunst übrigens streng und bedächtlich geübt hat, mochte zuweilen wähnen, durch Zeichen sich hinreichend deutlich ausgedrückt zu haben, und vernachlässigte darüber ebenfalls den symbolischen Character seiner Figuren wie z. B. in den vier Tugenden, in den Winkeln unter der Kuppel zu St. Carlo Catinari in Rom, die ihren Zügen und Bildungen nach wenig von einander verschieden sind, und, die Stärke ausgenommen, füglich die Attribute und den Platz mit einander vertauschen könnten, ohne deswegen etwas mehr oder weniger zu bedeuten. Wie undankbar war eben dieses Meisters Mühe, und wie bedauernswerth verschwen-

dete er Verstand und Talente zu kümmerlichem Zwecke als er das boromäische Wappen, stückweise, in die Composition dieser Bilder zu verweben unternahm. Guido Reni, dessen Kunst freylich nicht immer zureichen mochte, den symbolischen Character der Figuren in allegorischen Bildern auszudrücken, war doch in der Erfindung derselben oft glücklich, zierlich, fein, naiv und faßlich, wie wir an seiner Fortuna ein schönes Beyspiel aufzustellen Gelegenheit fanden. Im Gegentheil kennen wir aber auch ein Bild dieses Meisters * von sehr dunklem und verstecktem Sinne, wo ein Genius die Pfeile des daneben angebunden stehenden Amors, nebst verschiedenen musikalischen Instrumenten, zu verbrennen beschäfftigt ist. Man sagt, Guido habe hier die geistige Liebe vorstellen wollen, durch welche die sinnliche gebändigt werde. Was aber auch seine Absicht gewesen seyn mag, er hat dieselbe nicht deutlich machen können, und das Bild ist uns ein Beyspiel mißlungener Allegorie und eines schwer zu behandelnden Gegenstands.

* Im Pallast Chigi zu Rom.

III.

Rafaels Werke
besonders im Vatikan.

Erste Fortsetzung.

Heliodor.

In der Reihe der großen Wandgemählde, folgt die Geschichte des Heliodor, eigentlich auf die Schule von Athen, denn obschon vorhin bemerkt worden, daß wahrscheinlich die allegorische Vorstellung der Klugheit, Stärke und Mäßigkeit, in der Zwischenzeit, und in einer Manier welche gleichsam den Uebergang von dem einen zum andern ausmacht gemahlt worden, so sind sie doch einander an Umfang, Ruhm, und gewissermaßen auch als Gegenstand, näher verwandt. In der Vergleichung nun, ist Styl und Sinn im Heliodor, weit ernster, größer, kühner und gewaltiger, als in der Schule von Athen, die Behandlung noch leichter und freyer, geistreicher und mei-

sterhafter, als selbst in den genannten allegorischen Figuren, die Pinselstriche sind noch kecker und breiter, daher auch das Colorit besser, frisch, und mit schöner Abwechslung der Lokaltinten.

Die Zeichnung im Heliodor kann im Ganzen vortrefflich genannt werden, doch hat der Meister allerdings mehr auf die allgemeine gute Form und Verhältniß der Figuren und Glieder, als auf die genaue Ausführung einzelner Theile Acht gehabt; die Erfindung ist einfach, groß, der Sache ganz angemessen, ein hoher Sinn, und ein tiefer Verstand haben sie gemeinschafftlich hervorgebracht. Die so oft getadelte Episode, daß der Papst in den Tempel getragen wird, scheint zwar in der That etwas fremd, aber sie läßt sich entschuldigen und gar rechtfertigen, denn der heilige Vater sieht der Bestrafung des Heliodors zu, seine Gegenwart scheint das Wunder zu bewirken, und das Gemählde ist im Ganzen nicht wie Darstellung einer Geschichte, sondern als Anspielung auf die damaligen Zeitumstände und dessen was Julius II gethan hatte zu betrachten; der Einfall ist an sich selbst nicht ungeschickt aber freylich ein wenig grob pfaffisch, und daher dem Rafael auch nicht als eigne Erfindung zuzutrauen, er verdient indessen Lob, daß er die Gruppe

vom Papst, und denen die ihn tragen, so gut ins Bild zu ordnen gewußt, und den Begleitern des Heliodor entgegen gesetzt hat; es fehlt ihr übrigens ihrer Natur und Bedingung nach, etwas an Bewegung und Mannigfaltigkeit als daß sie gerade für ein Muster gelungener künstlicher Anordnung gelten könnte. Hingegen ist die große Hauptgruppe des Bildes von dem erscheinenden Reuter und den zwey Jünglingen, welche herbeyfahren, und den zu Boden liegenden Heliodor züchtigen wollen, ein Meisterstück dieser Art, leicht, los und frey, ist alles durchsichtig, schwebt halb, und scheint sich wirklich vor unsern Augen zu bewegen. Auf der entgegengesetzten Seite ist der gedrungene Klumpe von Weibern und Kindern, welche im Schrecken vor der Erscheinung zusammenfahren, nicht weniger lobenswerth, Licht und Schatten fällt auf jede einzelne Figur in grossen schönen Massen, aber diese Massen erstrecken sich nicht über ganze Gruppen, oder Hauptpartien des Bildes zu einem allgemeinen Effect, welchen Rafael auch nie ernstlich gesucht zu haben scheint. Alle Falten der Gewänder sind gut, groß, breit und deuten die Bewegung der Figuren sehr wohl an. Allein nach Maasgabe der leichtern Behandlungsart dieses Bildes sind sie nicht so sorgfältig gezeichnet und ausgeführt, wie in der Disputa über das Sacrament, auch nicht so zier-

lich wie in der Schule von Athen, machen aber grössere Massen und Partieen aus.

Messe von Bolsena.

Die sogenannte Messe von Bolsena stellt ein Wunder vor, da ein Priester, der nicht an die Verwandlung im Abendmahl glaubte, aus der Hostie Blut fließen sah. Dieses Bild ist der Triumph von Rafaels Colorit und weißt ihm ohne Widerspruch einen vorzüglichen Rang unter den größten Meistern in diesem Fach an. Die Figur des Papsts, vor welchem Messe gelesen wird, der Priester, die beyden Cardinäle, ein paar Köpfe der wachehabenden Schweizer u. a. m. sind unübertrefflich, wahrhaft, warm und natürlich colorirt, die Behandlung ist noch vollkommner als in den vorigen Bildern, oder doch zum wenigsten leichter und kecker, ja man möchte sagen beynahe verwegen, kein Streich ist umsonst geschehen, alle sind äußerst bedeutend, nach Verschiedenheit der Stoffe, die sie vorstellen sollen, verschieden und in der That bewundernswürdig; die goldnen Tressen, der Sammt, das weiße Zeug der Chorhemden u. a. d. ist überaus natürlich, leicht und meisterhaft dargestellt.

In der Anordnung dieses Bildes ist Rafael zwar von

dem Fenster, welches unter dem Bilde ist, und bis in die halbe Höhe desselben hinauf reicht, gehindert worden; er wußte sich aber mit so viel Geschicklichkeit und guter Art in den Raum zu fügen, daß sein Werk durch das überwundene Hinderniß noch mehrere Verdienste erhalten zu haben scheint, auch die übrige Anordnung der Gruppen und Theile ist seiner werth, ob schon man nicht solche ausgezeichnet schöne Stücke findet wie in der Schule von Athen, oder im Heliodor. Einige Schattenfarben sind, der Natur der Freskomahlerey gemäß, etwas zu grau und trocken ausgefallen, doch nicht so daß ein übler Effect daraus entstünde, oder dem Werk deswegen ein Vorwurf gemacht werden könnte. Die Formen sind im Verhältniß eben so groß nnd edel wie im Heliodor, die Zeichnung auf eben die Art, im Ganzen gut und richtig, aber in der Ausführung der Theile noch etwas leichter und vielleicht zu leicht und nachlässig. Schatten und Licht ist, eben so wie in jenem Bilde, auf den Figuren, im einzelnen, in schönen Massen vertheilt, und so haben auch die Gewänder breite Falten und große ruhige Parthien.

Attila.

Das Gemählde von Attila scheint später als Heliodor und die Messe von Bolsena verfertigt zu seyn, weil die

Figur des Papsts, welcher dem Attila entgegen zieht, das Bildniß von Leo X ist, dahingegen die beyden Päpste in jenen Bildern noch Julius II vorstellen. Einige Theile dieses Gemähldes mögen fleißiger gezeichnet seyn, übrigens aber ist dasselbe mit fast ähnlicher Kühnheit und Geist behandelt wie die Messe von Bolsena, und hat ebenfalls grosse Verdienste um das Colorit, kömmt ihr aber doch an Wärme und Uebereinstimmung nicht vollkommen gleich, und scheint von der ursprünglichen Heiterkeit und Krafft der Farben mehr eingebüßt zu haben. Bunte changeante Gewänder, welche im vorigen Bilde ganz weggelassen sind, bemerkt man wieder in diesem, daher auch jenes bessere Wirkung thut, satter und ruhiger erscheint. Rafael hat aber hierbey ohne Zweifel mit Bewußtseyn und nach Grundsätzen gehandelt; indem er im gegenwärtigen Bilde Bewegung und Unruhe ausdrücken wollte, welches er auch glücklich erreicht hat, besonders in der Stelle gleich hinter dem Attila, wo zum Rückzug geblasen wird, welche in Absicht auf Entgegensetzung der Farben ein wahres Kunststück ist.

Die Erfindung des ganzen Werks ist schön und poetisch, die Anordnung und Verbindung der Theile künstlich, ohne es zu scheinen, der Ausdruck überhaupt vor-

trefflich; im Papst und seinen Begleitern ruhig und sicher, in den Aposteln erzürnt und drohend, im Attila erschrocken, das Heer ist in Verwirrung, Furcht und Schrecken haben alle ergriffen. Die beyden Apostel sind schon oft getadelt worden, und es ist wahr, daß Petrus in Vergleichung mit andern schwebenden Figuren unsers Meisters ein wenig steif aussieht, und daß sein gelbes breitgefaltetes Gewand fast zu grell in die Augen fällt. Paulus hingegen hat schon mehr Leichtigkeit und Bewegung, er schwebt schnell herab, der entzündete Ton seiner Carnation verstärkt den drohenden Ausdruck im Gesicht und Gebärde.

Licht und Schatten ist wie in den andern Bildern ausgetheilt, hier aber ist diese Art passender, weil der Ausdruck der Verwirrung und des Getümmels dabey gewinnt.

Petri Gefängniß.

Die Befreyung Petri aus dem Gefängniß, über dem Fenster, der Messe von Bolsena gegenüber, ist des Effects wegen sehr berühmt, und mit Recht, indem das Mittel oder Hauptstück über die beyden Seiten vortrefflich gehoben und diese doch nicht ganz aufgeopfert sind. Denn es besteht das Werk eigentlich aus drey Theilen, oder, wenn man solches als ein Ganzes betrachten will, so hat

dasselbe eine dreyfache Handlung, weil in der Mitte der Engel den schlafenden Apostel im Gefängniß aufweckt, ihn zur Rechten herausführt, indem man zur Linken die erwachenden Hüter vorgestellt sieht. Im ersten oder Mittelstück machen die Figuren eine fürtrefflich geordnete Gruppe aus, sowohl der Engel und der Apostel für sich allein, als wenn man noch die beyden zur Seite stehenden Wächter dazu rechnet. Im Engel ist ein wahrer Himmelsbote dargestellt, ganz in Sonnenlicht gehüllt, lieblich, zart, jugendlich schön; er weckt, mit sanfter Berührung, den Apostel, welcher ruhig im Gebet entschlafen zu seyn scheint. Auf der Seite zur rechten, wo er befreyt weggeführt wird, ist sein Ausdruck ernst, er folgt dem Engel, fest entschlossen, dieser wendet sich sanft und freundlich gegen ihn um und scheint ihm Muth zuzusprechen, sein Gesicht ist noch schöner als des ersten, und die Drapperie fürtrefflich, er ist ebenfalls mit Glanz umgeben, über die beyden Soldaten auf der Treppe waltet eiserner Schlaf. Die andere Seite, wo die Hüter erwachen, ist weniger gelungen und in der That nicht das beste Stück, welches Rafaels Kunst uns geschenkt hat. Styl und Behandlung sind übrigens im allgemeinen so wie im Heliodor und Attila groß, leicht und geistreich.

Nun folgen in dem Zimmer des Incendio del Borgo, sonst Torre di Borgia genannt:

Anlandung der Sarazenen zu Ostia.

Dieses Bild hat viel gelitten, und ist an verschiedenen Stellen blaß und undeutlich geworden, man erkennt aber Rafaels eigene Hand durchgehends, an dem blühenden Colorit und an der Behandlung, die nicht nur kühn und leicht, sondern hier gar, in Vergleich mit seinen frühern Werken, etwas nachlässig ist. Es enthält übrigens geistreiche Köpfe, einen großen Styl im Ganzen, edle Formen in einzelnen Theilen, und einen Reichthum schöner Gedanken, besonders in den entferntern Gegenständen, wo der Schiffstreit vorgeht und wo ein paar Reuter gegen einen Haufen Sarazenen anrennen, welche auf der Spitze einer Erdzunge gelandet haben. Die ganze Composition des Werks hat aber nicht das Gefällige, Ueberzeugende, Treffende an sich, wie so viele andere Arbeiten Rafaels, welche unverbesserlich jede Forderung erfüllen und jedem Wunsch zuvorkommen. Die nächsten Gegenstände, der Papst auf dem Throne sitzend und betend, von seinem Hofstaat umgeben und die Gefangenen, welche vor ihn gebracht werden, interessiren weniger als der Streit in der Ferne. Der Beschauer eines Bildes will

beschäfftigt oder unterhalten seyn; man mag gerne ohne Gefahr eine Schlacht mitmachen und sich im Getümmel des Streits befinden, bey der Nachhut oder beym Gepäcke unter diesen Umständen müßig zu sitzen, ist verdrießlich und langweilig. Es kann seyn, daß Rafael hierin nach der Vorschrifft handeln mußte und seine Figuren auf solche Weise zu ordnen genöthigt war, aber dieses ist allenfalls doch nur eine Entschuldigung für ihn und nicht für das Bild.

Licht und Schatten sind, nach des Meisters gewöhnlicher Art, in einzelnen guten Massen gehalten, aber überall zerstreut, es scheint nirgends keine triumphirende Hauptmasse zu geben, welche das Auge auf sich ziehen und fest halten könnte, sondern alle Figuren des Vordergrundes werden beynahe gleich stark beleuchtet. Die wenigen Falten sind groß und breit, doch nicht vom auserlesensten Geschmack.

Der Brand im Borgo.

Das Interesse, welches dem Bilde von der Anlandung der Sarazenen mangelt, findet man hingegen auf das reichlichste im Incendio del Borgo, auf der andern Wand. Alle Gegenstände sind wichtig, anziehend, alles lebt und bewegt sich. Der Beschauer wird ergriffen,

theilt die Noth, leidet mit und möchte mit helfen. Man vergisst beynahe über den dargestellten Dingen die Art wie sie dargestellt sind. Es ist ein gemahltes vollkommenes Gedicht, aber kein vollkommenes Gemählde. Der Styl ist groß, und im Durchschnitt größer und gewaltiger als in keinem andern von Rafaels Bildern im Vatikan. Die Behandlung leicht und sogar ein wenig flüchtig, die Zeichnung so wie die Formen, sind im Ganzen gut und schön, aber in den Theilen findet sich nicht mehr die Sorgfalt, Richtigkeit und Fleiß, wie bey den frühern Werken bemerkt und gelobt worden. Hingegen kann die Anordnung des Ganzen nicht minder als der Theile durchaus für musterhaft, und die große Hauptgruppe, in der Mitte des Bildes, als ein Meisterstück gelten. Der Ausdruck ist sehr stark, lebendig, voll Seele, doch nicht so zart und natürlich wie in der Disputa über das Sacrament, und nicht so fein wie in der Schule von Athen, sondern es nähert sich das ganze Bild, seiner Art und Style nach, mehr dem Heliodor, oder dem Attila, kömmt ihnen aber im Colorit und Uebereinstimmung der Farben, im Ganzen, nicht gleich, und mag auch wohl nie große Verdienste in diesen Theilen der Kunst gehabt haben.

Wenn man annimt, daß der Vorfall bey Nachtzeit

geschieht, und daß entweder Feuer oder Mondschein oder beydes die Ursache der Beleuchtung in diesem Bilde seyn soll, so ist der Effect davon keineswegs natürlich gerathen, man könnte vermuthen, daß Dämmerung bedeutet wäre, allein die Figuren werfen Schlagschatten auf die Erde, und doch ist dem Licht des Feuers keine Wirkung zugestanden worden. Uibrigens sind die Massen von Licht und Schatten hüsch, groß und breit, auch kräftig genug und heben die Gegenstände vortrefflich. Es ist mehr als wahrscheinlich daß dieses Bild nicht durchaus von Rafaels eigner Hand gemahlt ist, es fehlt nicht nur die Uebereinstimmung, sondern der Jüngling, welcher den Alten trägt, der Knabe, welcher neben her geht, der Mann, welcher sich von dem brennenden Gebäude herunterläßt und andere Figuren mehr, haben ein schmuziges, graueres Colorit als die ächten Arbeiten unsers Meisters in Fresko zu haben pflegen. Hingegen ist das blaugekleidete Mädchen, welches den löschenden Männern Wasser zureicht, sich umwendet und der Frau, die Wasser bringt zuruft, hell und blühend gemahlt, so zeichnet sich auch die genannte Frau, die, wegen ihres herrlichen, vom Sturm bewegten Gewandes, sehr berühmt ist, durch ein warmes kräfftiges Colorit besonders aus.

Krönung Carl des Großen.

Das dritte Bild dieses Zimmers stellt die Krönung Kaiser Karl des Großen vor, und soll, nach Rafaels Zeichnung, von Julius Romanus ausgeführt seyn. Es ist mit vielem Fleiß und Sorgfalt behandelt, hat ein zwar schmuziges und trocknes, dabey aber kräftiges Colorit und viele geistreiche, treffliche Köpfe. Man muß die Erfindung und Anordnung dieses Werks im Ganzen loben, ob sie gleich nicht die angenehmste ist, denn bey einer solchen Menge gleichgekleideter Figuren, die alle der Ceremonie zusehen, war es in der That keine *leichte* Sache die Einförmigkeit zu vermeiden; der gewandte Künstler hat aber mit verschiedenen kleinen, wohlersonnenen Motiven diesem Uebel zum Theil abzuhelfen gewußt. Daß der Gegenstand jedoch dürftig und für mahlerische Darstellung unbequem war, zeigt die beygebrachte Episode von Männern, welche eine Bank und Gefäße herreintragen, nur allzudeutlich.

Schwur des Papstes Leo III.

Die Erfindung des vierten Bildes, wo Papst Leo III seine Unschuld beschwört, soll ebenfalls Rafaeln angehören. Sie ist einfacher, gefälliger und mehr in seiner gewöhnlichen Manier, auch ist Julius Romanus in der

Ausführung glücklicher gewesen und hat sich, mit mehr meisterlicher Freyheit benommen. Nur schade daß dieses Werk, weil es über dem Fenster steht, und blos vom Reflex beleuchtet wird, wenig genossen werden kann.

Allegorische Figuren.

Im Saale Constantins hat Rafael nicht mehr als die beyden Figuren der Freundlichkeit (Comitas) und der Gerechtigkeit, mit Oehlfarben, auf die Mauer und wahrscheinlich kurz vor seinem Tode gemahlt, die andern Bilder sind erst nachher von Julius Romanus, und, unter desselben Anleitung, von andern Schülern in Fresko ausgeführt worden. Es ist zu vermuthen, daß Rafael nur zu der Schlacht gegen den Maxentius eine vollendete Zeichnung hinterlassen und daß zu den übrigen drey grossen Bildern nur flüchtige Skizzen vorhanden gewesen; wenigstens hat Julius Romanus, sowohl in dem Bild von Uebergebung der Stadt Rom, als in dem andern wo Constantin sein Heer anredet, Gelegenheit gefunden, seine eigenen Erfindungen mit anzubringen. Außerdem rühren noch alle übrige allegorische und andere Figuren und Bilder unter und neben den vier großen Gemählden von ihm her.

Die beyden Figuren der Freundlichkeit und Gerechtig-

keit sind in einem grosten Styl gezeichnet und gemahlt, und im Verhältniß gegen die übrigen Mahlereyen des Saales nur zu kräftig. Die Freundlichkeit hat einen schönen Kopf und reizenden Haarputz, auch ist sie gut beleuchtet; aber die Falten ihres Gewandes sind nicht so zierlich und einfach schön wie an manchen andern Rafaelischen Figuren. Wenn schon die Ausführung überhaupt sehr meisterhaft und leicht ist, so ist doch die Zeichnung in den Theilen nicht vernachlässigt, nur das linke Auge scheint etwas zu groß und zu offen, und da wo der linke Arm an die Brust gränzt, giebt es zu viele Falten. Die Stelle scheint, nicht mit genug Rücksicht, treu der Natur nachgeahmt.

Es fragt sich ob das Lamm, auf welches die Figur den Fuß gesetzt hat, ein hinlänglich bedeutendes Attribut zur Bestimmung des Characters derselben sey?

Die Gerechtigkeit ist etwas grauer und schmuziger colorirt als die Freundlichkeit und ihr Kopf weniger natürlich und gemüthlich, dagegen sind die Falten besser gerathen, die Stellung sehr zierlich, und die Zeichnung im Ganzen vortrefflich. Besonders ist der erhobene linke Arm sehr schön.

Ihr zur Rechten steht ein Strauß als Attribut, die Bedeutung desselben ist schwer zu errathen.

Schlacht des Constantin.

Die Schlacht des Constantin, oder vielmehr der Sieg desselben über den Maxentius, ist, in seiner Art, ein vollkommenes Gedicht, wie das Incendio del Borgo in einer andern, und gehört ohne Zweifel mit unter die vorzüglichsten Producte von Rafaels Geist. Er hat darin, mit bewundernswürdiger Kunst und Verstand, den bedeutendsten Moment und die besten Motive, welche kriegrische Auftritte darbieten, gewählt, und auf diesem Wege, nicht nur seinen Gegenstand, sondern gewissermasen dieses ganze Fach erschöpft. Die Schlacht des Constantin scheint in Rücksicht der Erfindung wirklich ein unübertreffliches Werk zu seyn, denn sie hat bis jetzt allen Künstlern, welche einen ähnlichen Gegenstand behandelt, zum Canon gedient, und selbst die besten sind genöthigt gewesen, in interessanten Stellen, mehr oder weniger offen oder versteckt, von ihr zu borgen.

Julius Romanus hat sich mit der Ausführung dieses Bildes Ehre gemacht, er erreicht freylich die Arbeiten des Meisters weder im Colorit noch im lebendigen Ausdruck, noch in der Uebereinstimmung der Formen und Farben; aber man sieht überall die beste Intention und viel Fleiß. Die Behandlung ist auf die Art, wie im Heliodor und

Attila, die Farben wohl in einander vertrieben, und nur selten Schraffirungen gebraucht, doch sind die Striche nicht so kühn und leicht, deswegen auch die Contouren alle ein wenig hart und schwer ausfallen. Die Zeichnung ist an sich ausführlich, aber nicht immer untadelhaft, das Colorit ist stark genug, nur ein wenig troken und roh. Im Licht sind die Fleischtinten ziegelfarbig, in den Schatten schwarz und schmutzig.

Taufe Constantins.

Die Taufe Constantins hat Franz Penni, il Fattore genannt, ausgeführt. In Vergleichung mit der Schlacht ist es schwächer, verwischter und unentschloßner, sowohl in Farbe als Behandlung, man bemerkt hin und wieder verschobene, kleinliche, unrichtig gezeichnete Stellen, aber daneben auch viel Wahres und Gemüthliches im Ausdruck, welches, so wie der auf die Ausführung verwendete Fleiß, gelobt werden muß. Die Gewänder sind hübsch gelegt, ihre Massen aber werden oft unterbrochen, und verlieren daher das Auffallende, Wirksame.

Schenkung.

Das Gemählde von der Schenkung der Stadt Rom an den Papst Silvester wurde von Rafael da Colle aus-

geführt. Es ist sehr bestimmt, meistens auch gut gezeichnet, und der Ausdruck in den Gesichtern lebhafter als im vorigen Bild, die Behandlung kecker, und das Colorit nähert sich in Stärke und Ton der Schlacht des Constantin. Es ist rußig in den Schatten, im Licht ziegelfarbig und grell aufgehöht. Die Gewänder sind zum Theil schön gelegt, nur sollten die Massen reiner gehalten seyn, es fehlt überhaupt im ganzen Werk die Ruhe.

Nachdem wir nun die einzelnen Kunstwerke Rafaels durchgegangen, erheben wir uns zu einem allgemeinen Blick über sein Talent, und betrachten selbiges nach den verschiednen Rubriken, in welche man die Eigenschafften und Erfordernisse eines Bildes einzutheilen pflegt.

Von der Erfindung in Rafaels Werken.

Die Gabe der Erfindung hat kein neuerer Künstler in dem Grade besessen, wie Rafael, keiner so glücklich, wie er, jeden Gegenstand von der besten und treffendsten Seite aufzufassen und darzustellen gewußt. Bey der Fruchtbarkeit, der großen Mannigfaltigkeit seiner Gedanken, bey dem poetischen Talent, welches ihn immer nach der Höhe zieht, und zum kühnern Fluge reitzt,

mischt er doch selten etwas überflüssiges in seine Werke. Die Hauptsache behält immer die Herrschafft, die Nebensachen werden niemals zu mächtig. * Unbestochen und streng prüft er alles, ordnet alles, und wählt die nächsten einfachsten Mittel, um den vorgesetzten Zweck zu erreichen, darum scheint Rafael in seinen besten Werken nicht eigentlich zu erfinden oder zu dichten, sondern er läßt uns glauben, alles sey unmittelbar aus der Sache selbst, und gleichsam ohne sein Zuthun, entsprungen, es könne und müsse nur so und nicht anders seyn. Diesen Character der Ueberredung, des Natürlichen, Ungezwungenen, der höchsten Wahrscheinlichkeit tragen fast durchaus alle, selbst die feinsten und glänzendsten Gedanken in Rafaels Bildern, und werden dadurch noch um so

---

* Es giebt unsers Wissens nur zwey Beyspiele, wo man ihn des Gesuchten oder Spitzfindigen zeihen könnte, das eine wo, zum wenigsten in der Anwendung, nicht sein gewohnter Geschmack herrscht, kömmt in einem der Deckengemählde im Zimmer der Schule von Athen vor, an der Figur der Philosophie, deren Gewand querdurch aus vier Steifen zusammengesetzt ist, welche, mit Stickerey und Farben, auf die vier Elemente anspielen; das andere ist der Vogel Straus, bey der Figur der Gerechtigkeit, im Saale Constantins, dessen Bedeutung dunkel, ungewohnt und deswegen nicht recht faßlich ist.

viel anziehender. Einigemal ist es ihm gelungen, seinen Gegenstand ganz zu erschöpfen, oder mit andern Worten, demselben alles Bedeutende und Zweckmäßige so rein und vollkommen abzugewinnen, daß die nachfolgenden Künstler keine unbenutzte Motive, oder eine andere eben so interessante Seite für die Darstellung ausfindig machen konnten, und also sein Werk als Canon anerkennen, dasselbe wiederholen, oder nothwendig schlechter werden mußten. In diesem Falle haben sich selbst die größten Meister befunden, welche seit Rafaels Zeiten eine Verklärung, einen Kindermord, oder die Pest zu mahlen unternommen. Eben so hat die Bataille von Constantin allen Künstlern, welche, im heroischen Sinne dieses Fachs der Kunst, namhafte Werke geliefert, zum Muster dienen müssen. Sie sind nebst noch mehrern andern, die zwar nicht so oft nachgeahmt worden, * als Darstellung im Ganzen betrachtet, vollendete Werke, und in so ferne sich von dem Möglichen urtheilen läßt, unübertrefflich. Es gibt sogar ein paar Beyspiele, wo Rafael selbst, indem er eine Geschichte zum zweytenmale darstellte, aus Ueberzeugung das Beste, Zweckmäßigste und Ausdruckvollste gefunden

---

* Das Incendio del Borgo, das Opfer zu Lystra, Pauli Predigt zu Athen, der Tod Ananias u. a. m.

zu haben, genöthigt war, sich zu wiederholen, wie solches in den Figuren des Moses und Jacobs, in den Gemählden vom feurigen Busch und der Himmelsleiter geschehen ist, welche in den Logen, so wie in den Stanzen, auf ähnliche Art gebildet sind.

Aus eben diesem Grund, aus der Ueberzeugung vom Guten und Wahren, hat unser Künstler in mehreren seiner Bilder den Massaccio vor Augen gehabt, und besonders in der Vertreibung des Adams und der Eva aus dem Paradiese, in den Logen; jenes Gemählde in der Capelle Brancacci, all Carmine, zu Florenz verbessert nachgeahmt. Die Figur des Kaisers Constantin in der Bataille gegen den Maxenz soll aus einem Basrelief im Pallast Justiniani entlehnt seyn, und im Opfer zu Lystra diejenigen, welche den Ochsen schlachten wollen, aus einem andern Basrelief, welches jetzt in der florentinischen Sammlung ist. Freylich hat es auch nicht an Tadlern gefehlt, welche ihm deswegen Armuth der Erfindung vorgeworfen, nnd sein großes, schöpferisches Talent läugnen wollten; sie scheinen aber den Unterschied nicht bedacht zu haben, der sich in diesem Fall zwischen einem mittelmäßigen und einem vortrefflichen Künstler findet, jener wird aus Mangel, Armuth und Trockenheit des Geistes zum Raube verleitet, er macht eine ungeschickte Anwen-

dung desselben, das Mißverhältniß zwischen seinem eignen Erzeugniß und diesen fremden Theilen zeigt sich auffallend zu seiner Schmach und zum Verdruß des Beschauers. Wenn hingegen ein großer Mann, wie Rafael, auf welchen kein Verdacht fallen kann, es habe ihm an eigner Erfindung gemangelt, eine Figur oder den Theil eines fremden Kunstwerks unverbesserlich gedacht und zu seinem Zwecke passend findet, wenn er sie darum in sein Werk aufnimmt, und mit den Elementen desselben so verwebt, daß sie nun ein gleichartiger, mitwirkender Theil davon werden; so erwirbt er sich ohnstreitig ein Recht darauf, und eignet sich solche an. Hätte er sie nicht gefunden, da er ihrer bedurfte, so würde er etwas ähnliches erfunden haben, und es geschieht wohl öfters, als man gemeiniglich glaubt, daß große Künstler sich in Gedanken begegnen, und daß ihre Werke sich in einigen Theilen ähnlich sind, ohne daß einer die Absicht gehabt, den andern zu copiren. Wenn aber Rafael die genannten Stücke auch wirklich absichtlich entlehnt, so verdient er noch immer Lob dafür, daß er, weise und bescheiden, das Gute überall zu suchen und zu schätzen wußte, und aus Liebe zum Besten, zur Wahrheit, dem Ruhme neu zu seyn, entsagt hat. Möchte nur dieser Geist, der einzige, welcher uns sicher vorwärts zum

Guten leitet, länger gedauert haben, oder zum Besten der Kunst jetzt unter uns wieder erwachen.

Von der Anordnung.

Das Capitel über die Anordnung in Rafaels Werken könnte sehr weitläufig werden, wenn man, da er hierinn unter den neuern der vollkommenste Meister war, alle seine vatikanischen Bilder mit Rücksicht auf diesen Theil der Kunst, von Stück zu Stück durchgehen, und ihre Verdienste gehörig aus einander setzen wollte; wir müssen aber jedem wackern Künstler und ächten Liebhaber wünschen, daß er sie selbst sehen möge, denn sie sind die vorzüglichste, ja man kann hinzusetzen auch die einzige Schule, in welcher man hierüber deutlichen Unterricht erlangt. Mit dem größten Ernst und Eifer kann der Schriftsteller nicht vollkommen anschaulich und deutlich werden, und den Kupferstichen fehlt es in diesem Falle, wenigstens im Detail, meistentheils an gehöriger Strenge und Genauigkeit. Wir wollen daher, um wenigstens in der Uebersicht von Rafaels Kunstcharacter keine Lücke zu lassen, im Allgemeinen und Besondern nur das Nothwendigste anzeigen, und uns dabey so kurz und deutlich als möglich zu fassen suchen.

Die allgemeine Anordnung eines Bildes ist von der

besondern Anordnung seiner Theile, Gruppen, einzelner Figuren und Glieder sorgfältig zu unterscheiden, jenes sind die allgemeinen großen Schönheiten, die im Plan des Ganzen liegen, dieses einzelne Zierrathen, womit der Meister sein Werk geschmückt, angenehmer und unterhaltender gemacht hat. Man erlaube uns bey der Verwandschafft der bildenden und redenden Künste, zur nähern Versinnlichung dieser Sache ein Gleichniß von der Poesie herzunehmen. Die allgemeine Anordnung eines Bildes ist der Disposition der Materien im Gedichte gleich, und die besondere Anordnung der Glieder ist, wie der Versbau, Klang und Wortfall; jene gehört fast ganz der Erfindung an, oder ist zum wenigsten innigst mit derselben verbunden, das Genie übt sie zwar fast immer, ohne ihre Regeln genau zu kennen, und ohne Genie wird es wohl umsonst seyn, sie nach Regeln ausüben zu wollen; diese aber ist eine Tochter des Fleisses, gewandter Uebung und Geschmacks, man kann ohne dieselbe ein großer Künstler seyn, und sie allein macht ihn nicht aus; doch wird er eine solche nicht verschmähen, leicht fassen, anwenden, und seinen Werken dadurch noch mehr Werth ertheilen können.

In der allgemeinen Anordnung eines Bildes wird

wohl immer mit Recht eine gewisse Symetrie beobachtet. Es ist dem Beschauer angenehm den Hauptgegenstand gerade vor sich zu sehen, er will aber auch das Uebrige, das Minderwichtige, nicht gerne verlieren, er will nicht gerne auf einmal sehr angestrengt und gleich darauf wieder müßig und gleichgültig seyn. Diese Bedingungen machen in jedem Bilde eine Mitte und Gegensätze hüben und drüben nothwendig, damit Gleichgewicht im Ganzen entstehe, welches der Mahler um so weniger aus der Acht lassen darf, als er auch dafür sorgen muß, das Interesse auf die ganze Fläche seines Bildes so auszutheilen, daß keine leere Stelle, die nichts Anziehendes enthält, in demselben übrig bleibe.

Rafael scheint diese Grundsäze stets gegenwärtig gehabt zu haben, er hielt indessen die Bedeutung und den Ausdruck, mit Recht, für höhere Pflichten, als daß er nicht, wo es dieselben erfoderten, Ausnahmen von der Regel gemacht haben sollte. Niemand wußte so gut wie er, sich in einen gegebenen Raum zu fügen, und seine Gewandheit in diesem Stück ist in der That bewundernswürdig. Die sonderbaren Formen, welche Thüren, Fenster und Gewölbe oft zur Bedingung seiner Bilder gemacht haben, scheinen ihm nicht nur keine Hindernisse in den Weg

zu legen, sondern müssen blos dazu dienen um seiner Kunst noch mehr Glanz zu leihen.

Die Disputa über das Sacrament ist in Rücksicht auf Anordnung überhaupt zwar das schwächste von Rafaels Bildern im Vatikan, indessen sieht man doch an demselben die Befolgung der oben angegebenen Regeln. In der Mitte theilt die Dreyeinigkeit und das ausgesetzte Abendmahl auf dem Altar das Gemählde, auf jeder Seite ist den Heiligen, Kirchenvätern, Patriarchen und Engeln ohngefähr ein gleiches Maas von Interesse zugetheilt. Man kann dieser Anordnung des Ganzen vorwerfen, daß sie etwas zu auffallend symetrisch sey, zwar nicht wegen dem gleichen Gewicht, welches auf jede Seite des Bildes gelegt ist, sondern weil die in der Höhe schwebenden Engel die Linie von der Reihe Patriarchen und Heiligen wiederholen, welche neben Christus zu beyden Seiten auf Wolken sitzen, und weil die Dreyeinigkeit mit goldner Glorie sich sehr ausnimmt, und in einer ganz geraden Linie über dem Altar und der Hostie steht. Marka und Johannes Bapt. sollen zwar eine Art von Kegelgruppe damit formiren helfen, sind aber mit den göttlichen Figuren nicht innig genug verbunden, noch von den übrigen hinlänglich abgesondert.

Der Parnaß ist im allgemeinen ohngefähr nach eben der Regel angeordnet wie die Disputa, nur ist die Kunst der Anordnung gebildeter und versteckter. Apollo sitzt in der Mitte, zu beyden Seiten die Musen, deren Gruppen durch die zunächst stehenden Dichter mit den größern Hauptgruppen in den Winkeln des Bildes verbunden sind. Fein ist der Gedanke und schön in die Anordnung verschlungen, daß Homer gleichsam für eine Muse gerechnet wird, zwar gehört seine Figur nicht zur Gruppe der vier Musen zur linken, steht aber zunächst bey denselben und zeichnet sich durch mehr Bewegung und Handlung von den übrigen Dichtern aus, wodurch das Gleichgewicht auf dieser Seite hergestellt wird.

Die Schule von Athen ist als ein herrliches Muster der Anordnung zu betrachten, Plato und Aristoteles mit zwey Reihen ihrer Zuhörer, stehen in der Mitte, Socrates unterweißt auf der einen Seite; ihm und der Gruppe seiner Zuhörer entgegen steht der Philosophe, welcher einem die Stufen hinan steigenden Jüngling den Weg zeigt, und ein anderer, der einem Schüler dictirt ꝛc die beyden großen Gruppen vom Pythagoras und Archimedes stehen im Vordergrund einander ebenfalls gegenüber, Diogenes füllt den leeren Raum auf der Treppe in der Mitte aus;

weil aber die Gruppe vom Pythagoras und was derselben anhängt weiter als die Gruppe des Archimedes in das Bild hineintritt, so liegt er etwas weiter nach dieser Seite zu, und hilft das Gewicht derselben vermehren. Ueberall ist die Gruppe der Gruppe, Handlung der Handlung entgegengesetzt, jedes Gewicht hat sein Gegengewicht erhalten, Symetrie und Contrast herrschen durch das ganze Bild und in allen Theilen desselben.

Heliodor besteht eigentlich nur aus zwey Hauptstücken, hier die Bestrafung des Tempelräubers, und am andern Ende das erschrockne Volk, das durch die Gegenwart des Papstes beschützt zu seyn scheint, der, ruhig und ernst, der Strafe zusieht, sieht wie die Kraft seines Willens am Heliodor vollzogen wird. Der betende Hohepriester ist als ein Nebenwerk oder untergeordnete Figur behandelt und dient in der Anordnung blos dazu die beyden Hauptgruppen zu verbinden.

Attila ist ohngefähr auf gleiche Weise angeordnet. Attila mit seinem Heer ist dem Papst und seinen Begleitern entgegengesezt, auf der Seite von diesen sind noch die drohenden Apostel, und so wiegen die wenigen Figuren der einen Seite die grössere Zahl der andern, durch die Zugabe von mehrerer Kraftäußerung auf.

In der Messe zu Bolsena steht der Priester, als Hauptfigur des Bildes, fast in der Mitte desselben und als solche erhält er durch die Chorknaben, mit denen er gruppirt, das Uebergewicht über die Figur des Papsts, der gegenüber kniet, und als die andere Hauptfigur zu betrachten ist. Die Cardinäle und Schweitzer wiegen durch Grösse, Masse und helle Farben die entgegenstehende Gruppe des Volks auf. Man wird leicht bemerken, wie Rafael im Heliodor, Attila in der Messe zu Bolsena zwar etwas mehr Freyheit gehabt, aber sich auch zugleich freyer benommen, als er zuvor in der Disputa über das Sacrament, im Parnass und in der Schule von Athen gethan hatte. Das Incendio del Borgo war ihm zu dieser freyen Art anzuordnen noch mehr behülflich. Da der Gegenstand selbst den Ausdruck der Verwirrung, der Noth und Angst erfordert, und also die Symetrie mehr zu verstecken befiehlt; so ist solche darum in diesem Gemählde noch weniger auffallend und nur im Allgemeinen beobachtet. Die Mittelgruppe der flehenden Figuren und der Frau, welche ihr Kind im Schoße zu bergen sucht, ist mit der andern fliehenden Frau und den vor derselben herlaufenden zwey Kindern genau verbunden, so daß sie fast nur ein Ganzes auszumachen scheinen. Diese fliehende Frau, das Mädchen, welches denen, die löschen, Was-

ser reicht, nebst dem Manne, welcher die Gefäße abnimmt, sind den Figuren des jungen Mannes der sich von der Mauer herabläßt und demjenigen, welcher sich auf die Zehen hebt, um das Kind zu empfangen, das ihm von der Frau aus dem brennenden Hause zugereicht wird, entgegengesetzt, und eben so der Jüngling, welcher seinen Vater rettet, der berühmten Figur des Weibes mit den Wasserkrügen.

Die Schlacht Constantins verdient in Rücksicht auf die Kunst der Anordnung unter die größten Meisterstücke unsers Künstlers gezählt zu werden, wir halten sie auch dießfalls in ihrer Art für eben so vollkommen und preißwürdig als die Schule von Athen in der ihrigen ist. Denn, wenn das auffallend Zierliche, Geordnete, Abgewogne bey dieser sich zu der ruhigen Würde des Gegenstandes sehr gut schickt, so hatte die Kunst doch wenigstens den Vortheil, daß sie sich zeigen durfte. In der Schlacht Constantins aber, wo Unruhe und Getümmel herrschen mußte, konnte sie nur versteckt wirken, also wurde hier ohne Zweifel ein noch grösserer Aufwand erfordert, um zu gleichem Grad der Vortrefflichkeit zu gelangen. Der Kaiser Constantin ist eigentlich Mittelpunct und die Hauptperson des Ganzen, das siegende Heer folgt seinem Füh-

rer und vor ihm her ist Flucht und Niederlage der Feinde. Bey aller anscheinenden Verwirrung, Unruhe und Geräusch ist dennoch immer einer jeden Gruppe, oder Masse von Figuren, eine andere entgegengesezt, die ihr das Gleichgewicht hält; kein Theil des ganzen, großen Bildes ist müßig, oder leer, keiner überwiegt, sondern das Interesse ist, von der Mitte aus, mit unübertrefflicher Kunst und weisem Bedacht gegen die Enden des Bildes gleich abnehmend ausgetheilt.

Diesen Betrachtungen über Rafaels Werke, die Anordnung im allgemeinen betreffend, wollen wir nun noch einiges von der Anordnung der einzelnen Theile beyfügen.

Der Wohlklang eines schönen Verses ergötzt das Ohr des Hörers, auch ohne daß derselbe die Ursache, welche dieses Vergnügen bewirkt, einsieht, und eben diese Bewandniß hat es in der bildenden Kunst mit der Vertheilung und schönen Anordnung der Glieder und Theile von Figuren, oder ganzen Gruppen; sie gefällt und vergnügt allgemein und zum wenigsten sinnlich, wenn auch die geheime Kunst davon nicht begriffen wird. Rafael erkannte dieses viel zu gut, als daß er nicht die möglichste Sorgfalt und allen Fleiß darauf verwendet haben sollte; und in der That, an Geschmack, Zierlichkeit,

Gewandheit und leichter freyer Bewegung, da wo die Umstände ihm enge Fesseln anlegen, hat ihn von allen neuern keiner je erreicht. Immer ungezwungen und natürlich, scheinen seine ausstudirtesten Gruppen ein Werk des Zufalls zu seyn, und demohngeachtet sind einige derselben von solcher bewundernswürdigen Eleganz, daß sie selbst den besten Werken der Alten nahe kommen.

In den vier allegorischen Figuren der Decke im Zimmer der Schule von Athen und in den vier andern Bildern daselbst, das Urtheil Salomons allein ausgenommen, welches künstlicher und zierlicher geordnet ist, bemerkt man noch nichts ausgezeichnet gutes von dieser Art, unser Künstler scheint damals noch mit dem bloßen Contrast zufrieden gewesen zu seyn. In der Disputa über das Sacrament ist aber alles schon viel kunstreicher; doch bediente er sich auch hier meistens nur noch der dreyeckigten Form, wie die schönsten Stellen dieses Bildes zeigen, im Parnaß versuchte er, in den Gruppen der Musen mit dem Apollo, die Extremitäten der Figuren, Hände, Füße, Köpfe mehr in einem Kreise herum anzuordnen, welches die vollkommenste Form ist. Sie gelang ihm zwar nicht ganz rein, unterdessen sind beyde Gruppen doch sehr zierlich, anmuthig und von großer Mannigfal-

tigkeit. Bey der Schule von Athen ist die Stellung der Hände des Plato und des Aristoteles vorzüglich schön und besonders die Gruppe des Archimedes mit seinen Schülern, ein Meisterstück der Anordnung, die entgegengesezte Gruppe vom Pythagoras und den Figuren um ihn her ist ebenfalls schön, obschon sie jener nicht gleich kömmt.

Das Gemählde von der Klugheit, der Mäßigkeit und Stärke ist überhaupt reizend angeordnet, der Knabe, welcher eine Fackel hält, füllt den Raum zwischen der Klugheit und der Mäßigkeit sehr schön aus, auch die beyden Kinder, deren das eine neben der Stärke Zweige von der Eiche bricht, das andere der Klugheit den Spiegel vorhält, können für musterhaft gelten, weil sie zugleich Contrast und Symetrie haben. Die Gruppe vom Heliodor, dem Reuter und den zwey herabschwebenden Jünglingen, kann als vortreffliche Anordnung, selbst neben der vom Archimedes und seinen Schülern bestehen, auch ist die von den Weibern in eben demselben Gemählde sehr schön. Wir bemerken ferner als vorzülich die Weiber mit Kindern, welche in der Messe von Bolsena, zur linken im Bilde sitzen, den Attila und besonders den Noah, welchem Gott befiehlt die Arche zu bauen, in der Decke dieses Zimmers, auch die Gruppen der Weiber

und Kinder auf dem Vordergrunde im Incendio del Borgo ist werth hier angeführt zu werden.

Die Schlacht Constantins wurde schon oben, in Rücksicht der Anordnung des Ganzen, als ein Meisterstück gelobt und sie enthält auch, wenn wir die Anordnung ihrer Theile betrachten, eine Menge Schönheiten. Die Gruppe von dem Alten Krieger, welcher den erschlagenen Jüngling aufhebt, ist bekannt und so vortrefflich, daß es unnöthig wäre, noch andere Beyspiele zum Beweiß anzuführen.

Rafael hat sich immer in acht genommen, die Figuren mit Gliedern quer zu durchschneiden. Er wählte auch niemals Stellungen wo von irgend einem Theile der Figur nur wenig erscheint, welches insgemein Undeutlichkeit verursacht, sondern ein Glied, Gliedestheil, Gewand, und was es sonst seyn mag, ist entweder ganz verborgen, oder es kömmt so viel von demselben zum Vorschein, daß seine Form unzweifelhaft und deutlich in die Augen fällt. Nie läßt er zwey Glieder, oder Theile in gleicher Richtung mit einander laufen, so daß nur ein Streifen dazwischen bliebe, noch weniger darf

sich ihr Contour nur blos berühren, sondern er tritt entweder beträchtlich weit herein, oder bleibt so entfernt, daß nie eine Zweydeutigkeit statt finden, das Auge ohne Mühe jedes Ding leicht unterscheiden kann, und nirgends Einförmigkeit oder Wiederholung, sondern überall Contrast, Wechsel und Mannigfaltigkeit entsteht.

Da wo Contoure zusammen stossen, sich abschneiden, sah unser Künstler sich allemal wohl vor, daß solches nicht in einem spitzen Winkel geschehe, und dadurch ein kleines magres Aussehen gewönne, sondern sorgte, auf allerley Weise, daß jedes Zusammenstossen und Durchschneiden der Linien in möglichst stumpfen Winkeln und, dem zufolge, sanft und gefällig seyn möge.

Rafaels Ausdruck.

Ausdruck der Leidenschafften ist dasjenige von unsers Künstlers Verdiensten, welches am meisten anerkannt ist, und worinn er allgemein für den größten Meister geachtet wird. Seine Bilder sind auch in der That vorzüglich vor allen andern, ganz Herz, Gemüth und Seele.

Diese glänzende Seite in Rafaels Kunstcharacter wird sich am deutlichsten entwickeln lassen, wenn wir uns die Mühe nehmen, eins von seinen einfachern Ge-

mählden in den Stanzen, blos in Rücksicht auf den Ausdruck zu betrachten. Es ist die Messe von Bolsena. Der Mahler hatte in diesem Bilde die verschiedenen Grade des Affects darzustellen, welche die Wundererscheinung, daß aus einer geweihten Hostie Blut fließt, in den Personen nach dem besondern Character einer jeden hervorbringt. Wir werden sehen, wie er diese Aufgabe behandelt, und ob es ihm gelungen, diese Wirkungen angemessen und deutlich auszudrücken.

Mit Erstaunen sieht der Priester die blutige Hostie an, das befleckte Tuch will der sich öffnenden Hand entfallen. Es ist dem Mahler geglückt, selbst das Unbewegliche, das gleichsam Versteinerte, im Augenblick des Erstaunens, in die Stellung des Priesters zu legen. Den Papst, welcher gegenüber kniet und die Hände zusammengelegt hält, kann der Vorfall in seinem Gebet kaum ein wenig aufhalten, er sieht auf den Priester, sieht seine Verwunderung und die Ursache derselben. Ihm ist das Wunder kein Wunder. Er weiß alles, faßt alles, und ihn bewegt nichts. Von den beyden Cardinälen, die zunächst hinter dem Papst auf den Stufen knien, sieht derjenige, welcher die Hände auf die Brust gelegt hat, grimmig auf den Priester hin; er sieht, daß die

Wundererscheinung von desselben Unglauben herrührt, und glüht darum auf, in heiligem Eifer, er ist ganz Bewegung und Leben, seine Augen funkeln, das graue Haar fliegt, die Finger scheinen sich zitternd zu bewegen, von zorniger Wallung geröthet. Sein Nachbar von minder lebhaftem Temperament und blassem Gesicht, bleibt gelassener, er sieht mehr auf das so geschieht, als auf die Ursache desselben, und betet zum Herrn, der im Wunder erschienen ist. Hinter den Cardinälen knien zwey Prälaten. Der jüngere sieht aufmerksam auf das was vorgeht, doch ohne viel weitern Antheil zu nehmen, hingegen dem nähern, bejahrten, blassern, dessen Gesichtszüge fast an Karrikatur gränzen, ist die Sache sehr bedenklich; erstaunt zieht er die Augenbraunen hoch empor, und überlegt was wohl daraus entstehen könne, und werde. Die Schweizer sind natürliche gute Wesen, mit Knechtsgesichtern, nicht fähig in die Sache und Ursache einzudringen; der hinterste sieht blos den Papst an, ein anderer bleibt ganz ungerührt, und schaut aus dem Gemählde heraus, der vorderste zeichnet sich vor den andern durch edlere Züge aus. Ehrlichkeit und Bonhomie sind auf sein Gesicht geprägt. Liebliche Bilder schöner harmloser Jugend erblickt man in den vier Chorknaben. Der so zunächst am Priester kniet, mit einer wahren

Engelsphysiognomie, hat schon gesehen und begriffen, und wendet sich zu dem hintersten um, * dieser ist das anmuthigste Bild jugendlicher Gutmüthigkeit, Unschuld und Einfalt, blühend von Farbe, lichtbraune Locken hängen ihm von der Scheitel herab, er sieht bewegt und erstaunt zu, und öffnet die Lippen, wie zum sprechen und dem andern zu antworten; der Dritte ist jünger, noch kaum über die Jahre der Kindheit hinaus und hat den ungemischten Ausdruck von Aufmerken und Begierde zu sehen was vorgeht, der nächste hat am meisten Jahre und Unterricht, die Hand auf der Brust, scheint er die Hostie zu verehren, und das Wunder glaubig anzuschauen.

In dem Haufen des Volks, womit die Motive allgemeiner und einförmiger sind, ist die Abwechslung und zarte Verschiedenheit des Ausdrucks noch mehr bewundernswerth. Von den beyden Männern, welche erhöhet auf einer Art Bühne stehen, macht einer den andern auf das was geschieht aufmerksam, dieser überlegt mit tiefem

---

* Rafael scheint sich zwischen diesen beiden Figuren ein näheres Verhältniß gedacht zu haben, entweder Brüder oder innige Freunde.

Nachdenken, unten drückt eine Figur, von deren Gesicht man wenig sieht, mit aufgehobener Hand, ihre Verwunderung aus; ein Jüngling mit schlichten ganz schwarzen Haaren, und etwas starken Colorit, als ob er viel der Sonne ausgesetzt gewesen, ehrlich, überaus sanft und gutmüthig, schlägt sich glaubig, mit der einen Hand, die Brust, in der andern die Mütze haltend; er giebt der Hand eines äusserst Verwunderten, der hinter ihm steht, laut wird, und aufschreyt, nach, da ihm derselbe, um besser sehen zu können, den Kopf auf die Seite schiebt; über die Schulter des letzten schaut wieder ein anderer, mit äusserster Aufmerksamkeit, herüber, neugierig auf das was geschieht, und hält sich an seinem Vormann an. Ein Bauer mit kurzem Bart und schlichten, an den Enden gelockten Haaren, dessen starke nervige Arme, hohe Backenknochen, eingefallene Muskeln, nebst dem Gewand seinen Stand anzeigen, betet an. Eine alte Frau hält, bewundernd, beyde Hände empor, und ist im Begriff sie zusammen zu schlagen. Eine mit beynahe ganz verhülltem Gesicht, welche nicht sehen kann, betet mit zusammengehaltenen Händen. Die vorderste stehende weibliche Figur, ganz Einfalt und Gemüth, schlägt ebenfalls die Brust und ruft den Herrn an. Eine von den Frauen welche unten auf der Erde sitzen, drükt ihren

Säugling, mit unaussprechlicher Liebe und Inbrunst, an sich, ihr Kuß ist ganz Seele, sie möchte den Liebling und sein ganzes Wesen gleichsam in ihr Herz aufnehmen. Die andere hält ihr etwas grösseres Kind ebenfalls mit beyden Händen an sich, und wendet sich nach zwey kleinen Knaben um, die schön sind, hold wie Lieblingsgötter, und einander umarmt halten.

Wenn man alle diese zarten Abstufungen einer einzigen Leidenschaft betrachtet, welche die Ursache der Bewegnng und Handlung in diesem Bilde ist, so wird man mit Verwunderung über den Verstand und das große Talent des Mahlers erfüllt werden, der, wie ein geschickter Gärtner, alle Theile seines Bodens aus einer einzigen Quelle nach mannigfaltiger Absicht und Bedürfniß befeuchtet und fruchtbar zu machen weiß.

Vielleicht dürfte man über dieses noch zu behaupten wagen, unser Künstler habe in jeder Figur, aus denen das beschriebene Bild zusammengesezt ist, einen ganzen Stand der menschlichen Gesellschaft repräsentiren wollen; denn es ist keinesweges unwahrscheinlich oder übertrieben, sich seine Gedanken so tief und seinen Geist so umfassend zu denken. Wir sehen ja, daß die meisten Figuren in der Schule von Athen, über das was sie im Bilde wirklich

sind und darstellen, noch eine weitere Beziehung haben. Character, Handlung, Stellung, manchmal sogar Nebenwerke erinnern uns an ihre Lehre, Leben und Schicksale. * Eben derselbe tiefeindringende Sinn hat auch in der Disputa gewirkt, und den Parnaß belebt, nur ist er dort ernster, hier aber heiterer und poetischer, wie der verschiedene Gegenstand es erfordert. Der Ausdruck in Rafaels Werken ist allemal der Handlung genau angemessen, nie frazenhaft übertrieben, immer wahr, oder doch wenigstens wahrscheinlich; wie ein anderer Proteus tritt er in tausend verschiedenen Gestalten auf, ernst, zärtlich, empfindsam, schwach, weise, kühn, ein Held bald und bald ein Schäfer. Bis zu den obersten Stufen der Menschheit, selbst zu den Engeln, empor tragen ihn die Flügel seines Genius; und wenn er es bedarf, so läßt er sich wieder bis zu den Bettlern und Elenden in die Hütten herab, vergißt seines Zwecks nie, und nie der

---

* Wir sehen den erhabenen etwas schwärmerischen Plato nach der Höhe zeigend, den beweisenden, kühlen Aristoteles, den Sonderling Diogen für sich einsam sitzend. Den sinnenden Epiktet, mit seinem einst zerbrochnen Beine, den unterrichtenden Socrates, den lehrbegierigen jungen Alexander, den eleganten Alzibiades, den strengen, erfindenden Pythagoras rc. rc.

Würde; selbst die niedrige Natur wird bey ihm nicht verächtlich oder niederträchtig. Jeder kleine Umstand ist mit Klugheit benutzt, der Gemüthszustand seiner Figuren offenbaret sich nicht nur aus dem Gesichte, oder der Handlung, sondern wirkt und breitet sich durch alle Glieder und Gliedesglieder aus.

Rafaels Kunst läßt uns fast in allen ihren Theilen ein Fortschreiten bemerken, und so ist auch einige Abänderung im Character seines Ausdrucks. In den Werken aus der frühern Zeit ist er rein, natürlich und von der strengsten Wahrheit, als er aber weiter gekommen war, und anfing die Wirkung, oder das Wahrscheinliche zu suchen, da erlaubte er sich mehr, und jene Gränze der strengen Wahrheit wurde zuweilen ein wenig übertreten. In der Disputa über das Sacrament sehen wir die Menschen mit Neigungen und Leidenschaften, wie im Spiegel, ganz so wie sie sind, wie sie leiben und leben, man befindet sich in der wirklichen Welt; der Parnaß ist hingegen ein poetisches Land, etwas gemüthlich zärtliches, wohlbehagliches, eine milde Schwärmerey verbreitet sich über das ganze Bild, die Figuren nähern sich einander in Sitte und Neigungen, als wenn sie alle zu Einer Familie gehörten, aus Einem Stamme entsprossen wären.

In der Schule von Athen haben sie wieder mehr Verschiedenheit, vom Streit der Meynungen, den Unterschied der Begriffe erzeugt; doch herrscht darinn die Uebereinstimmung, welche eine Gesellschaft von cultivirten Menschen zu verbinden pflegt, und heftige Leidenschaften sind in diesem Werk nicht gebildet. Verglichen mit der Disputa ist der Ausdruck in der Schule von Athen zwar überhaupt eben so natürlich, aber von edlerer Art, so wie auch der Sinn und Styl des ganzen Werks freundlicher und schöner ist.

Im Heliodor, im Attila, und in der Messe von Bolsena erhebt sich der Styl und mit ihm der Ausdruck, der Mahler gewinnt fortschreitend mehr Uebersicht über das Ganze, er herrscht unbeschränkter und freyer im Reiche seiner Kunst, macht immer weniger Striche, aber sie werden immer bedeutender. Nach und nach verschwindet das Ueberflüssige, und was nothwendig ist bleibt allein noch übrig.

Auf diesem Wege der Betrachtung ist es auch, wie wir glauben, am leichtesten möglich, alle Werke des Rafael, jedes nach seinem eigenthümlichen Verdienst, schätzen zu lernen; denn es geschieht oft, daß Kenner und Künstler die Bilder der sogenannten zweyten Manier,

das ist diejenigen, welche Rafael kurz vor seiner Ankunft in Rom und in den ersten Jahren seines Aufenthalts daselbst gemahlt, den spätern, von der sogenannten dritten Manier, vorziehen und vorgezogen wissen wollen. Diesem Mißgriff setzt man sich dadurch aus, wenn unbedingt ein Bild gegen das andere verglichen wird; unsere Neigung entscheidet alsdann nicht selten da, wo nur der Verstand das Urtheil sprechen sollte. In jenen frühern Werken bezaubert unser Künstler durch die Grazien des jugendlichen Sinnes, durch seine Unschuld und Einfalt, durch die Treue und Wahrheit, mit welcher er die Natur nachgeahmt hat; in den spätern Arbeiten ist hingegen ein höherer Geist, eine verborgnere Weisheit, dort möchte er allen gefällig, allen verständlich werden, hier will er der Menge blos imponiren, und nur seinen Freunden sich offenbaren. Wenn man daher in einigen Figuren, als zum Beyspiel im Heliodor, in den herabschwebenden Jünglingen, in dem Soldaten hinter dem Heliodor, welcher eine Vase trägt, auch in dem zu vorderst knienden Mädchen, und, im Incendio del Borgo, in der Frau mit den Wasserkrügen, in der andern, welche halb angezogen flieht, und in dem Manne, der sich von der Mauer herunterläßt, einen sehr starken, beynahe an Uebertreibung gränzenden, Ausdruck bemerkt, so muß dabey er-

wogen werden, daß solches mit Bedacht, und um der Wirkung willen geschehen. Sie stehen an ihrem Orte, in Verbindung mit dem Ganzen, sind wie tiefe Schatten gemacht, die lieblichen heitern Partien zu erheben. Auf einer andern Seite vergleichen sie sich mit dem was wir in den Formen das Grosse nennen, welches innerhalb der Gränzen des eigentlich Wahren in der Natur selten in dem Maase statt findet, wie die Kunst dessen bedarf, und daher auch nur dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit unterworfen ist. Wir ergreifen hier die Gelegenheit einiges über die Frage beyzufügen: ob Rafael, da ihm Größe der Formen und, dem zu Folge, Anspruch auf das Idealische in der Kunst eingeraumt werden muß, mit den Alten zu vergleichen sey? und ob er dieselben in ihren hohen Ideen erreicht habe? Es läßt sich, wie uns dünkt, ohne Bedenken darauf mit Nein antworten. Rafael war nie ganz zu den hohen Begriffen des Erhabenen und Grossen gelangt, wie solche in den Werken der Alten zu finden sind, und seine Figuren der Gottheiten halten keine Vergleichung mit den ihrigen aus. Das Große, welches wir in seinen Arbeiten entdecken, scheint er größtentheils dem Michel Angelo zu verdanken, er ist demselben in einigen Figuren auch nahe gekommen, * und hat sich dabey doch

* Incendio del Borgo, Sybillen in der Kirche della Pace.

niemals den Vorwurf der Uebertreibung oder gezwungener Stellungen zugezogen. — Was die Schönheit der Formen anbetrift, so sind Rafaels beste Arbeiten, und selbst das Vorzügliche in denselben, doch noch immer nicht mit den Werken der Alten zu vergleichen. Seine Madonnen und Musen könnten Bildnisse seyn, und sind es auch, ohne Zweifel meistentheils, denn ihr Vorzug liegt nicht sowohl in der reinen Schönheit der Formen, als im Natürlichen, im Lebendigen und Geistreichen, in dem Ausdruck von Huld und Gemüth, womit sie über unsere Herzen siegen. Eben so gelangen ihm oft Christkinder und Engel vortrefflich; es sind Wesen von himmlischer Unschuld und Einfalt, aber als Schönheiten können sie nicht gegen den Amor oder die Genien der Alten bestehen. Wenn nun bey den Köpfen keine Vergleichung, zu Gunsten unsers Künstlers, statt findet, so ist leicht zu begreifen, daß solches mit den Formen der Glieder noch weniger der Fall seyn kann. Wollte man endlich Rafaels Ausdruck für stärker, lebendiger, natürlicher und wahrhafter halten, als die Alten diesen Theil der Kunst besessen haben, so wäre solches zuverlässig eine Ungerech-

---

Profet in St. Agostino, in der Verklärung und den Cartons zu den bekannten Tapeten.

tigkeit gegen diese, denn wir sind von ihrer Mahlerey wenig unterrichtet, und Werke aus Marmor sind wegen Mangel der Farbe und um des Widerstandes willen, den die Materie leistet, zu sehr von Gemählden unterschieden, um eine billige Vergleichung anstellen zu können; allein die Alten haben ja eben den Weg betreten, auf welchem Rafael gegangen ist, sie suchten durch den Ausdruck der Leidenschaften ihren Werken Interesse, Deutlichkeit und Wahrheit, sey es auch blos poetische Wahrheit, zu ertheilen, sie hatten also mit unserm Künstler gleiches Bedürfniß, gleichen Zweck, und schöpften, so wie er, aus der Quelle der Natur, auch war ihr Vermögen nachzuahmen, nicht geringer als das seinige, nur stellten sie, vermöge des ganzen Characters, den ihre Kunst angenommen hatte, wir möchten sagen dem Geschmack der Schule gemäß, die Figuren meistentheils würdiger, nach einer höhern Idee, und, dem zu folge, stiller und ruhiger vor. Wir müssen sie überhaupt betrachten, als um eine Stufe höher hinauf gerückt, ohngefähr in dem Verhältniß, welches in der Messe zu Bolsena der Papst gegen die übrigen Figuren hat, der ruhig bleibt, weil er würdiger, weiser, unterrichteter und zuversichtlicher ist, als die Menge die in verschiedenen Graden von Leidenschaften bewegt wird.

Dem Ausdruck verwandt ist auch jene große Kunst, mit welcher Rafael die Eigenschafften, oder den Character einer jeden Sache, darzustellen gewußt hat. Wir sehen in seinen Werken immer einen wesentlichen Unterschied zwischen Muskeln, Knochen, Sehnen, Haaren, Gewändern, Stein, Erz, u. s. w. beobachtet, nicht nur in der Form dieser Dinge überhaupt, sondern in der Art der Linien die ihren Contour beschreiben, diese drücken allemal genau die Härte, Weichheit, Stärke, mit Einem Wort die Eigenschafften der Dinge aus, die Knochen eckiger, die Sehnen gerader. In den Haaren schwingen sich die Linien, und setzen nie ab, im Gewand sind sie ein wenig auswärts gebogen, und brechen sich von Zeit zu Zeit, die harten Körper haben scharfe Ecken und Brüche, alles dieses geht durch unzählige Nüanzen des Mehr oder Weniger fort, wie der individuelle Character einer jeden Sache es erheischt.

Dieser Anweisung gemäß betrachte man die Figuren in Rafaels Gemählden, zum Beyspiel etwa den Epictet in der Schule von Athen, und die Verschiedenheit der Linien und des Characters derselben in Fleisch, Knochen, Sehnen und Haaren rc. wird auffallend seyn, man wird auch ohne Mühe bemerken, daß seine ledernen Stiefeln

einen weichern Contour haben als sein Gewand, das geübtere Organ wird sogar in eben demselben Gemählde zwischen dem weißen, mit Gold besäumten Mantel des Jünglings, welcher die Treppe hinaufsteigt, und dem gelben Gewand des Bembo gleich darneben einen wesentlichen Unterschied wahrnahmen, und sehen können, daß die Falten des ersten etwas steifer und schärfer gebrochen, als ob er Leinwand wäre, des leztern hingegen runder und weicher als dichteres Wollenzeug gezeichnet sind.

Man könnte mit leichter Mühe noch mehrere dergleichen Beyspiele anführen, allein die gegebenen sind sowohl zum Beweis hinreichend, als auch um den aufmerksamen, fähigen Beobachter von Rafaels Werken, zur genauern Untersuchung derselben zu leiten. Wir fügen nur noch die allgemeine Bemerkung hinzu: daß man diesen Ausdruck des Characteristischen schon in dem Gemählde von der Disputa über das Sacrament angewendet sieht, aber mit groser Bescheidenheit und Sorgfalt, nicht ohne den Schein der Mühe; im Parnaß handelt Rafael, wie gedacht, schon freyer, und in der Schule von Athen, welche für die Blüthe aller seiner Kunst angesehen werden kann, ist auch dieser Theil zur schönsten Ausbildung gelangt. Keine Kunst, kein Zwang, keine

Mühe fällt mehr auf, alles ist jetzt Eigenthum unsers Künstlers, ist ihm natürlich geworden. In den folgenden Bildern, wo sein Styl grösser und kühner wird, geht er auch in diesem Stück immer freyer zu Werke, er wendet nunmehr das Characteristische in den Formen, aus theoretischen Grundsätzen, und als Maxime an, er herrscht jetzt unumschränkt über die Kunst, und bedient sich ihrer blos als Werkzeug, wie man sich einer Schrifft oder Sprache, als eines Mittels, bedient, um damit Begriffe und Gedanken auszudrucken und andern mitzutheilen.

Rafaels Zeichnung (Form.)

Wenn man unter der Zeichnung das Ganze der menschlichen Figur verstehen will, nämlich daß alle Glieder richtig gestellt sind, wohl zusammenhängen, gehörige Proportion haben, und sich in ihrem Character nicht widersprechen, da ist Rafael ein vortrefflicher Meister, und unstreitig der beste von allen neuern. Er hat mit grosser Genauigkeit die Wendungen der Glieder beobachtet, und die Richtung oder Mittellinie ist ihm nie entgangen, man trifft daher in allen seinen Gemählden keine einzige steife Figur an, und keine welche nicht in ihren Theilen übereinstimmte, oder ein auffallend Mißverhält-

niß hätte. In allen diesen Stücken ist unser Künstler unvergleichlich und musterhaft.

Hingegen in der genauen Richtigkeit und Schönheit des Umrisses, haben es andere Meister, vermittelst der Nachahmung antiker Formen, zum wenigsten eben so weit als Rafael gebracht.

Wenn man alle seine Bilder durchgeht und prüft, so finden sich nur wenige Glieder oder Theile von Figuren, welche vermöge ihrer Form, abgesondert vom Zusammenhange und der Uebereinstimmung mit dem Ganzen, und dem Ausdruck, wozu sie mitwirken, im strengen Sinne, schön zu nennen wären.

Diejenigen, welche der Schönheit, oder jenem höhern, von den alten Statuen abstrahirten Begriff derselben am nächsten kommen, sind:

In der Disputa über das Sacrament.

Der rechte Arm des Adam, ein paar Arme der Engel, welche oben im Bilde schweben, der rechte Arm der stehenden männlichen Figur von grossem Styl zur Linken im Bilde.

Im Parnaß.

Das übergeschlagne Bein des Jünglings, welcher Homers

Gesang aufschreibt, der Arm der Muse mit der tragischen Maske. Die Beine des Apollo, Pindars linke Hand und sein vorgesetzter Fuß.

In der Schule von Athen.

Das stehende Bein des Knaben, welcher schreibt. Der rechte Arm des stehenden Knaben, der dem Archimedes zusieht, die Muskeln sind zwar ein wenig stark angegeben, aber der Umriß überhaupt ist vortrefflich. Der rechte Arm des jungen Menschen, welcher Schrifftrollen herbeyträgt. Die rechte Hand des Pythagoras u. a. m.

Im Gemählde von den drey symbolischen Figuren.

Der linke Arm der Stärke. Der Knabe, welcher der Klugheit den Spiegel vorhält. Der rechte Arm der Mäßigkeit.

Im Heliodor.

Der unbekleidete Vorderarm des Mädchens, welches auf die Wundererscheinung zeigt. Der Fuß des Heliodor.

Im Attila.

An den beyden Soldaten, welche zuvorderst in der Mitte des Bildes stehen, an dem einen das Bein und Fuß, welche man ganz in der Façe sieht, am andern der ausgestreckte Arm und das vorgesetzte Bein nebst dem Fuß.

Der linke Arm von der Justizia im Saale Constantins.

Im Incendio del Borgo.

Das Bein und die Arme des Mädchens, welche den Männern, die löschen, Wasser zureicht.

Dieses sind, unsern Beobachtungen zufolge, die schönsten und gelungensten Formen in Rafaels Bildern im Vatikan. Es wären aber im Gegentheil eine nicht geringere Anzahl anzuführen, welche in Rücksicht der Form tadelhaft sind. Z. B. in der Schule von Athen: die Beine des Alzibiades und des Mannes, welcher hinter ihm steht. Im Parnaß die ausgestreckte Hand des Homers und die der Laura. Arm und Hand des Apollo womit er die Geige hält rc.

Von dem Pinsel in Rafaels Werken.

Wir haben in der Beschreibung der vatikanischen Gemählde schon verschiedenes über ihre Behandlung einfliessen lassen, weil solches mit dem allgemeinen Gang und Fortschritt von Rafaels Kunst in Verbindung steht, und wir dürfen hoffen, daß es hinreichend seyn werde, die Meynung zu berichtigen, welche bey so vielen Künstlern und Kunstliebhabern, entweder aus überliefertem Vorurtheil oder wegen unzulänglicher Kenntniß, noch immer die herrschende ist, daß nehmlich Rafaels Pinsel nicht meisterhaft, nicht leicht, nicht keck genug, und er über-

haupt, in diesem Theile der Kunst, kein nachahmenswürdiger Meister sey.

Als Nebenbemerkung erinnern wir hier noch, für diejenigen, welche Gelegenheit haben, Rafaels Werke im Vatikan selbst zu sehen, daß es äußerst merkwürdig ist, zu beobachten, wie gute und schlechte Stimmung auf seine Kunst gewirkt, und Verschiedenheit in der Behandlung zuwege gebracht habe. Man wird solches in dem Gemählde von der Disputa über das Sacrament am leichtesten gewahr. Einiges ist in demselben schon äußerst leicht und keck, mit wenigen geistreichen Strichen gemacht, wie z. B. die ganze Figur Abrahams, und besonders ein weißbartiger, ernster Alter, links im Bilde, gleich hinter dem Prinzen von Ferrara, der Kopf ist ein wundervolles Kunststück von sicherem, meisterhaftem Pinsel, vollendet, ohne einen einzigen überflüssigen Strich, der müßig dastünde, nicht bedeutend und bildend wäre, ja man möchte sagen, daß er unmöglich mit weniger eben so gut hätte ausgeführt werden können; hingegen giebt es wieder andere Figuren, welche mit vieler Mühe und Fleiß schrafirt sind, und dem Mahler im Verhältniß ein wenig sauer geworden zu seyn scheinen, wie z. B. die Figur Adams, der Prinz von Ferrara u. a. m.

Vom Colorit in Rafaels Werken.

Die vier runden Gemählde, mit symbolischen Figuren an der Decke im Saal der Schule von Athen, haben, wie schon vorhin angezeigt, zwar ein kräftiges, aber doch dabey etwas grelles Colorit, ihre Schatten fallen überhaupt etwas zu sehr ins Rothbraune, die Halbschatten ins Grünlichte, alle Uebergänge des Lichts zum Halbschatten sind gar zu stark geröthet, und die Lichter beynahe weiß; doch gibt es einige vorzüglich gut colorirte Stellen wie z. B. die halbbeschatteten Füße der Poesie, an welchen die dunkeln Partien so saftig und klar sind, daß sie in diesem Stück den Arbeiten des Correggio verglichen werden dürften; die beyden Knaben in eben demselben Gemählde haben das Verdienst eines blühenden Tons.

Im Gemählde von der Disputa über das Sacrament ist zwar immer noch manches von den grünlichten Halbschatten, rothen Uebergängen ꝛc der Deckenstücke übrig geblieben, aber die Töne der Farben sind abwechslender und, dem Character der Figuren gemäß, bald zart und jugendlich blühend, bald stark und von kräftigen, warmen Farben, schwächlich und blaß, braun, von Luft und Sonne gebeitzt, gelb und abgelebt, alles mit größ-

ter Treue und Wahrheit der Natur nachgeahmt. Man wird also das Colorit der Disputa zum wenigsten natürlich nennen können, einzelne trefflich gelungene Schattenpartien fehlen auch in diesem Bilde nicht: die linke Hand des heiligen Gregorius, welcher vor dem heiligen Hieronimus sitzt, die beschatteten Stellen an den Beinen des Bramante u. a. m. sind ausnehmend schön und klar, überhaupt sind alle Schatten des Fleisches ziemlich gut, nach dem verschiedenen Ton desselben eingerichtet, bald mehr oder weniger stark, nach Beschaffenheit kälter und grauer oder wärmer und mehr ins röthlich Braune fallend.

Die guten Eigenschafften, welche Rafaels Colorit in der Disputa lobenswerth machen, vermehren sich im Parnass. Die Töne der Farben werden angenehmer, frischer, blühender, und das ganze Bild gewinnt mehr Uebereinstimmung.

In der Schule von Athen ist alles noch besser geworden, daselbst sind die Töne der Farben überhaupt sehr gut und meisterhaft abgewechselt, sind frisch, warm, blühend und, so viel man noch erkennen kann, im allgemeinem Einklang und Verbindung unter sich selbst. In diesem Gemählde verdient nun Rafael ohne Widerrede

schon den Nahmen eines guten Coloristen, ob er gleich die Lichter meistentheils noch zu weiß und die Schatten etwas zu braun gehalten hat. Im Heliodor und im Attila mäßigt er seine Lichter mehr, und weil die Behandlung freyer ist, so sind auch die Farben frischer. Die Schatten der Gewänder, welche im Parnaß und in der Schule von Athen oft nur von einer dunklern Farbe sind, werden nunmehr natürlicher und, besonders im Heliodor, mehr gemischt und gebrochen, auch kömmt das Changeant weit seltener vor. Endlich übertrifft die Messe von Bolsena, in Rücksicht des Colorits, alle andere Werke unsers Künstlers. Verschiedene Figuren in derselben z. B. der Papst, die beyden Cardinäle, die Schweitzer, der hinterste Chorknabe und der Jüngling mit der Mütze in der Hand wären des Tizians nicht unwerth, und Rafael erwirbt sich dadurch den gegründesten Anspruch auf den Ruhm eines großen Meisters auch im Colorit.

Von der Wirkung durch Massen und Beleuchtung.

Den Einfluß harmonischer Farben, der Widerscheine und des Tons auf die Wirkung eines Gemähldes, scheint Rafael niemals zum Gegenstand seiner besondern Aufmerksamkeit gemacht zu haben. Von der Harmonie der Farben wird ein andermal besonders gehandelt werden,

hier ist es genug zu errinnern, daß unser Künstler sich mit einfachen Regeln des Contrasts und gleicher Vertheilung der bunten, vornehmlich der rothen Gewänder begnügte. Widerscheine, oder Farben, die sich andern mittheilen, bemerkt man in seinen Werken nie, und dasjenige was in der Kunstsprache Ton genannt wird, um eine allgemeine Farbe anzuzeigen, die sich über das ganze Bild verbreitet, ist eine spätere Erfindung der niederländischen Schule. Unsere Betrachtungen über die Wirkung in Rafaels Bildern werden sich also blos auf die Beleuchtung im allgemeinen beziehen.

Rafael erkannte, daß ununterbrochene große Massen von Licht und Schatten einen angenehmen, friedlichen Effect machen, daß die Figuren deutlicher in die Augen fallen, und sich durch Gegensatz von Hell und Dunkel besser heben, mit dieser Ueberzeugung ließ er sein Licht auf jede Figur, so wie es nach ihrer Stellung ihrem Verhältniß zu den übrigen angehen konnte, breit auffallen, und unterbrach solches so wenig als möglich; die beschatteten Partien stellte er, mit grosser Sorgfalt und Geschicklichkeit hellen Stellen entgegen, und lichte Partien suchte er hinwieder gegen dunkle abzusetzen. In der strengen Beobachtung dieser Grundsätze scheint die Ursache zu liegen,

warum Rafaels Figuren alle, wenn sie auch nicht groß sind, doch gleichwohl in beträchtlicher Entfernung deutlich in die Augen fallen, wie z. B. die Gemählde in den Logen des Vatikans von unten aus dem Hofe ganz bestimmt erkannt werden können.

Dieser Maxime vom Ab = und Entgegensetzen des Hellen und Dunkeln ist Rafael in allen seinen vatikanischen Werken immer treu geblieben, und hat nur in einigen seltnen Fällen, die gleichsam Ausnahmen von der Regel machen, und Nothbehelfe zu seyn scheinen, Reflexe von einer andern Farbe gebraucht, um seine Figuren desto besser von einander zu unterscheiden.

Schon in den Deckengemählden, im Zimmer der Schule von Athen, und vorzüglich an der Figur der Gerechtigkeit, bemerkt man es deutlich, daß unser Künstler die Massen von Licht und Schatten gesucht hat. In der Disputa sind ihm einige sehr gut gelungen, bey andern aber hat er seinen Zweck darum nicht ganz vollkommen erreicht, weil die Falten noch immer ein wenig mager sind, und bisweilen auf und sogar über hohe Stellen der Glieder laufen.

Im Parnaß werden die Massen überhaupt schon rei-

ner, besser, weniger unterbrochen, * und in der Schule von Athen sind sie vortrefflich, ** eben so im Incendio del Borgo, im Heliodor, im Attila, in der Messe zu Bolsena und in der Befreyung Petri; am allerschönsten aber scheinen sie uns in den Deckengemählden, wo Gott dem Noah befiehlt, die Arche zu bauen, *** und in Jacobs Traum von der Himmelsleiter gelungen, wo Rafael die grosse simple Manier der Alten sehr glücklich nachgeahmt hat.

Die Beleuchtung im Allgemeinen ist in unsers Künstlers Werken fast immer simpel, kunst- und anspruchlos. Es sind nur ein paar Fälle bekannt, wo er für die Bedeutung Nutzen daraus gezogen, und man kann annehmen, er sey nicht dahin gekommen, sich ein Bild, in Rücksicht der Beleuchtung, als eine Einheit zu denken, sondern er hat, im Ganzen, wie es scheint, Licht und Schatten

---

* Alcäus, die gelbgekleidete Muse, die in weißem Gewand mit der Trompete, nehmen sich vorzüglich aus.

** Alexander, der Jüngling, welcher die Treppe hinaufsteigt, der Prinz von Urbino, der Philosoph, welcher dictirt, Socrates, Epicharmes, Bembo, Ptolomäus, Epictet ꝛc.

*** Die vortreffliche Figur der Frau mit den Kindern, welche aus der Hütte tritt.

blos für das Mittel angesehen, seinen Figuren Rundung und Deutlichkeit zu verschaffen.

Im Anfang befließ er sich, wie in allen übrigen, so auch hier, der Wahrheit, und ahmte die Natur genau nach; wenn daher in einigen Bildern Gruppen von vorzüglich schöner Wirkung vorkommen, wie z. B. in der Disputa die Reihe zur Linken von den oben in Wolken sitzenden Heiligen und Patriarchen, die Gruppe von der Laura, Petrarch, Anakreon ꝛc. im Parnass, und die Gruppe der Musen, zur rechten Hand, eben daselbst, die Reihe von den Zuhörern des Plato und Aristoteles, rechts wo Bembo steht, in der Schule von Athen, u. a. m. so scheint solches mehr zufällig, durch die Richtung des einmal fürs Ganze angenommenen Lichts, als wirklich mit Absicht und Zweck geschehen zu seyn, weil eben diese Stellen, vermöge ihrer grössern Wirkung, eine Art von Uebergewicht im Bilde verursachen. Auch in den Bildern aus späterer Zeit ist die Beleuchtung von eben der Art, nur hat er sich bey denselben etwas mehr Freyheit genommen, in der Messe von Bolsena scheint die Beleuchtung nicht durchaus wahr und richtig zu seyn.

Von den Gewändern in Rafaels Werken.

Der Originalgeist unsers Künstlers erscheint nirgends in einem schönern Glanz als in seinen Gewändern. Alte Bildsäulen hat er selten * und in grössern Gemählden niemals copirt, sondern den Sinn derselben überhaupt erforscht, und in der Ausübung angewandt. Mit ihnen wetteifernd bildete er sich zum grösten Meister seiner Zeit aus, und ist für die Nachfolger, alle ohne Ausnahme, ein unerreichbares Muster geblieben; man könnte daher vielleicht nicht mit Unrecht auf Rafaels Gewänder jenes Sprichwort von den Versen des Homers wieder anwenden, und sagen, daß es leichter sey, dem Herkules die Keule zu rauben, als ihm eine einzige Falte.

Zuerst hat Rafael, nach seines Meisters Weise, in Gewändern die Natur ein wenig steif und trocken, jedoch mit besserm Geschmack nachgeahmt. Sie bessern und verschönern sich aber von Bild zu Bild, und in der Disputa sind schon beynahe alle zierlich gelegt, doch nur wenige

* Die sogenannte Cleopatra kommt in den Einfassungen der Tapeten vor, wo das Leben Leo X wie Basrelief vorgestellt ist, die tanzenden Horen und andere Figuren aus bekannten alten Basreliefs, findet man unter den Stukaturzierrathen in den Logen nachgeahmt.

groß und breit, * die meisten hingegen noch etwas zu häufig, zu mager und zu klein; ihre Massen entstehen von der Beleuchtung und, weil die lichten Partien helle und vorsichtig behandelt sind, nicht immer daher, daß sie in der Anlage selbst breite Flächen bildeten, ** oft sind sie vielleicht etwas zu scharf gebrochen, *** doch im Ganzen vortrefflich gezeichnet, und mit äußerster Sorgfalt ausgearbeitet.

Im Parnaß äussert sich die verbesserte Anlage in reinern Massen und einem weit sichern Geschmack, man nimmt unterdessen doch noch in dem großen, gelben Gewand der Muse, welche vom Rücken gesehen wird, etwas zu scharfe Brüche war, es sind auch die Falten des fliegenden Gewandes, an der tragischen Muse, ein we-

* Am Abraham und St. Augustin.

** Der Ermel des Knaben, der aufschreibt, was der heilige Augustin dictirt, das zierliche Gewand des Mannes, der vor dem heiligen Gregorius steht, und spricht, das Gewand des Bramante. Das weiße Uebergewand des Knaben, der gebückt sich dem Altar nähert.

*** Das Gewand des heiligen Augustin, das rothe Gewand des grössern Knaben von denen, welche sich dem Altar nähern wollen rc.

nig schmal und dünne, beynahe noch eben so, wie die Gewänder der schwebenden Engel in der Disputa.

Die angestellten Betrachtungen über Rafaels Kunstcharacter zeigten uns ein beständiges Fortschreiten seines Geists, und wir sehen ihn von Bild zu Bild immer grösser und vollkommner werden; doch scheint seine Kunst bereits in der Schule von Athen den höchsten Gipfel erreicht zu haben; wenn ihm auch in spätern Werken einiges, das unmittelbar zur Ausübung und nicht blos zum höhern Wirken des Geistes gehört, noch besser gelang; so sind es doch nur einzelne Theile, wie z. B. das Colorit, in der Messe von Bolsena, der erhabene Ausdruck des erscheinenden Ritters, im Heliodor, die Massen der Beleuchtung, in der Frau des Noah und im schlafenden Jacob; allein im Zusammenhang übertrifft doch die Schule von Athen alle seine andern Bilder, und so haben auch die Falten in derselben den feinsten Geschmack, die größte Zierlichkeit; ihre Massen sind größer und reiner als in der Disputa oder im Parnaß, und der Grund dazu liegt nicht nur in der Ausführung, sondern schon in der Anlage selbst. Auch ist die Behandlung freyer und leichter, man findet durchaus nichts kleines, mageres, oder zu scharf gebrochenes mehr, von den höchsten

Stellen der Glieder, wo sie immer glatt aufliegen, senken sie sich, ihrer natürlichen Schwere gemäß, hernieder und brechen sich in den hohlen Stellen, mehr oder weniger breit und tief, nach dem Verhältniß als sie sich ausdehnen oder zusammenziehen. Sie geben der Bewegung der Glieder nach, und zeigen die Form derselben an der Seite, wo sie aufliegen, deutlich, doch niemals gar zu genau an, und lassen den entgegengesetzten Contour, oder die andere Seite des Gliedes, uns gleichsam nur errathen. Das nahe anliegende Gewand der Frau mit den Wasserkrügen, im Incendio del Borgo, welches vom Sturme angedrückt wird, und die Formen der Glieder sehr bestimmt zeigt, macht zwar eine Ausnahme, aber es ist auch eine besondere Ursache die solches bewirkt, und sowohl in diesem als in andern fliegenden Gewändern, welche Rafael in seinen Werken angebracht hat, ist die Bewegung, das Flattern im Winde unverbesserlich ausgedrückt, die Falten schweben und fließen in runden wallenden Formen, leicht und locker dahin, ihre freyen, sich schwingenden Linien werden hie und da kaum merklich unterbrochen.

Mengs hat schon irgendwo die feine Bemerkung gemacht, daß Rafael in seinen Falten oft den vergangenen

Moment d. i. die Lage, welche ein Glied kurz zuvor gehabt hat, darzustellen gewußt, und man findet bey genauer Beobachtung in der That einige Figuren, wo er diese schwere Aufgabe glücklich gelößt hat,* und unsre Bewundrung dafür in Anspruch nimmt.

Es ist vielleicht nicht ganz überflüssig den Betrachtungen über Rafaels Gewählde in den Vatikanischen Sälen hier noch ein Verzeichniß der vorzüglichsten Theile, besonders der Köpfe beyzufügen. Jungen Künstlern, die sich nach diesen Mustern üben und bilden wollen, bleibt es zwar überlassen, in der Wahl ihrer Studien dem eigenen Urtheil und Neigung zu folgen, unterdessen wird mancher, in zweifelhaften Fällen, die Meinung eines andern gerne hören, und sich von ihr leiten lassen, den Liebhabern, welche dieses Sanctuarium der Kunst besuchen, kann es ebenfalls angenehm seyn, wenn sie, nach der Uebersicht des Ganzen, auch wissen, auf welche einzelne Theile sie ihre Aufmerksamkeit richten sollen. End-

---

* Z. B. der Jüngling, welcher die Treppe hinaufsteigt, in der Schule von Athen, im Parnaß. Horaz und die blaugekleidete Muse.

lich hoffen wir denjenigen, welche unsern Helden und Meister nur aus Kupferstichen kennen, einen Gefallen zu erweisen, wenn wir ihnen Anlaß geben, einige Stellen dieser Schattenrisse, in Gedanken fertig zu mahlen; zwar wäre zu ihrem Behuf, eine zartere Beschreibung des eigenthümlichen Ausdrucks und Characters, besonders der Köpfe, nothwendig, als wir hier zu geben vermögen, indem dieser Anhang nicht, so wie die übrigen Betrachtungen, im Anschauen der Originalgemählde geschrieben ist, und wir befürchten müssen, daß die Hülfsmittel einer lebhaften Erinnerung, gesammelte Noten und Zeichnungen, doch nicht allemal hinreichen möchten, so bestimmt, wahrhaft, und genau zu seyn, als es die Sache erfordert; denn der passende, der richtige und mahlende Ausdruck einer Beschreibung von Kunstwerken kann nur durch sie allein eingegeben werden.

In den Deckengemählden des Zimmers der Schule von Athen nimmt sich der Kopf der Poesie vorzüglich gut aus, er ist äusserst schwer nachzuzeichnen, und der Verfasser hat ihn nie recht gelingen sehen, der Ausdruck süßen Behagens und einer höchst zufriedenen ruhigen Gemüthsstimmung, der in demselben ist, scheint so schwer, und beynahe unnachahmlich zu seyn.

Beyde Genien neben der Philosophie haben das Verdienst einer gewissen eleganten Pracht der Formen, welche sich dem Großen nähert, es sind derbe, kräftige, und dabey sehr edle Naturen.

Das Gemählde von der Disputa über das Sacrament, enthält im einzelnen große Schätze, sowohl zur Nachahmung für den studirenden jungen Künstler, als zur Betrachtung für Liebhaber. Wir können, in dieser Rücksicht, besonders die Köpfe der oben im Bilde auf Wolken sitzenden Figuren empfehlen, sie sind, wie das ganze Bild, mit Fleiß und Liebe ausgeführt, und überdem noch vortrefflich wohl erhalten. Christus ist schon oft getadelt worden, und die Gestalt der Figur im Ganzen kann wirklich nicht zu den eleganteſten in Rafaels Werken gezählt werden, aber der Kopf hat große Verdienste, er wird im Ausdruck der Geduld, der Sanftmuth, der sich hingebenden Güte und Liebe gewiß von keinem andern übertroffen. Der Evangelist Johannes, in der Reihe zur Linken sitzend, und schreibend, ist ein zarter, schöner Jüngling, mit goldgelben Locken, die von seinem Haupt herabwallen; neben ihm hebt sich David hervor, der würdigste Alte, wohlgebildet, noch ungeschwächt an Geist und an Kräften. Gegenüber Abraham, mit dem

auf das Opfer seines Sohnes anspielenden Ausdruck von tiefem innerlichem Schmerz, den er zurückhalten will, die Bewegung des Gemüths, der Gram des zerrissenen Herzens preßt Thränen aus seinen Augen, er kämpft dagegen, die Augenbraunen sind gewaltsam aufgezogen, die Stirn in Falten gelegt, der Mund geschlossen. Nur wenig Köpfe sind dem Rafael so ergreifend, lebendig und geistreich, wie dieser gelungen. Man bemerkt aus der Form und den allgemeinen Zügen des Gesichts, daß der Künstler dabey den Laokoon vor Augen gehabt hat.

Im untern Theil des Bildes zeichnet sich, zur Linken, besonders der im Artikel von der Behandlung schon erwähnte Alte, mit schneeweißem Bart, und kahlem Kopf, als vortrefflich aus; weiterhin, etwas entfernt, und deswegen kleiner gehalten, unterreden sich vier Geistliche, verschiednen Standes, mit einander, und machen gleichsam für sich ein kleines Bild aus, alles Köpfe voll Natur und Geist. Zwei Jünglinge, welche sich dem Altar, mit bewundernder Ehrfurcht und Aufmerksamkeit, nähern, gehören ebenfalls zu den besten Figuren des Bildes, besonders der jüngere, der, tiefer gebückt, ein langlockiges, gelbes Haar, grünes Unter- und weißes Uebergewand hat. Auf dieser Seite sind auch St. Hiero-

nimus und Chrisostomus, beide vortrefflich, Hieronimus ist ernster und strenger, er ließt mit tiefem Nachdenken in dem Buche, welches er vor sich auf den Knien hält. St. Chrisostomus, eben so edel, aber weit milder und sanfter, spricht zu ihm, und deutet mit beyden Händen nach der aufgestellten Hostie. Neben ihm, hinter dem Altar, kniet ein Chorknabe, mit geschornem Kopf, und zusammengehaltenen Händen, das anmuthigste jugendliche Gesicht. Auf der andern Seite steht, zunächst am Altar, Petrus Lombardus in die Höhe weisend, er ist alt, voller Runzeln und Falten, doch nicht abgelebt, die Farbe ist blühend, und die Gebärde lebhaft. St. Augustin, der sitzt, und einem Knaben dictirt, hat einen vortrefflichen Kopf, und die ganze Stellung der Figur kann weder wahrhafter, noch der Handlung angemessener seyn. Dante wird ebenfalls zu den geistreichsten Köpfen gerechnet. Endlich ist auf dieser Seite noch eine große stehende Figur zu bemerken, welche, durch grössern Styl und freyere Behandlung, sich von den andern so unterscheidet, daß man fast vermuthen möchte, Rafael habe solche erst später hinzugesetzt; das Gewand hat schöne Falten, und der rechte entblößte Arm ist herrlich gezeichnet.

Im Parnaß sind die Musen vorzüglich reizend, zwey

zur Linken, welche sich an einander lehnen, scheinen in süßen seligen Gefühlen zu zerschmelzen, zwey andere, auf der entgegengesetzten Seite, streiten mit ihnen um den Preiß der Huld und Anmuth. Laura, oder die Figur, welche diesen Nahmen führt, ist überaus zart gebildet, ihr ganzes Wesen Sanftmuth und Liebe. Die Sappho mag ein Bildniß von Rafaels Geliebten, der bekannten Fornarina, seyn. Sie hat volle runde Formen, und den Character froher, guthmüthlicher Sinnlichkeit, welches vielleicht mit dem Begriff, den wir uns von der Sappho machen, nicht zum Besten übereinstimmt; aber man wird der Liebe des Mahlers eine solche Freyheit gerne vergeben. Er hat uns dafür mit dem vortrefflichen Kopf und einer gewissen kühnen Wendung in der Stellung der Figur entschädigt, wodurch dieselbe zu einer der anziehendsten wird. Pindar ist, ohne Ausnahme irgend eines Theils, der Intention sowohl als der Ausführung nach, ein Meisterstück, zum Studium und zur Betrachtung für Künstler und Liebhaber gleich merkwürdig.

Man wird sich leicht vorstellen, daß die Schule von Athen eine Menge vortrefflicher Köpfe und Figuren enthalte, allein sie hat mehr gelitten, als der Parnaß oder die Disputa über das Sacrament. Nach dem gegenwär-

tigen Zustand des Bildes scheinen uns vorzüglich merkwürdig und fürs Studium empfehlenswerth.

Plato und Aristoteles. Der sogenannte Sardanapalus, mit ganz kahlem Kopf und einem weiten gelben Gewand, welchen man für das Bildniß des Cardinals Bembo hält. Der junge Alexander. Ein schöner Jüngling der angelehnt steht, und ein alter Mann ohne Bart, das Haupt mit eine Mütze bedeckt, welche beyde aufmerksam dem Sokrates zuhören; alle diese Figuren stehen in der Höhe über den Stufen, und haben durchgehends weniger gelitten als die, welche tiefer im Vordergrunde des Bildes stehen. Von diesen zeichnen sich vornehmlich aus: ein bärtiger Alter im Profil, ernst und sehr edel gebildet, von dem man glaubt, er sey das Bildniß Papst Jul. II. bey ihm ein herrliches nackendes Kind. Hinter dem Fußgestelle, auf welchem Epikur in ein Buch schreibt, schaut ein schöner weiblicher Profilkopf hervor, mit einer grünen goldgestickten Mütze, oder Helm, welcher die Aspasia vorstellen soll. Der blühende, vollwangige Jüngling über ihr, mit braunen Haaren, führt den Nahmen des Architas; weiterhin steht der schöne Prinz von Urbino, und gilt mit vollem Recht für eine von Rafaels elegantesten Figuren, hat aber leider schon viel gelitten, eben dieses ist auch am Pythagoras zu beklagen. Etwas

besser erhielt sich der Jüngling, mit zierlich gelockten blonden Haaren, der ihm eine Tafel vorhält. Diogenes ist zwar nicht unbeschädigt, doch immer noch deutlich genug, daß junge Künstler die ganze Figur mit Nutzen studiren und nachbilden können; sie ist, als Character, wegen Uebereinstimmung der Theile, eine der achtbarsten und vortrefflichsten. Der älteste von den Schülern des Archimedes, der, zunächst bey dem Meister, sich auf ein Knie niedergelassen, die Figur, welche derselbe vorzeichnet, begriffen zu haben scheint, darauf zeigt, und sich zu dem von seinen Mitschülern wendet, der sich über ihn hereinbückt, muß ehemals ein großes Kunst- und Meisterstück gewesen seyn, noch ist die Wahrheit, das Natürliche und Sprechende an demselben bewundernswerth, obschon er sehr gelitten hat, und von C. Maratti hin und wieder retouchirt worden. Der Jüngste, welcher gebückt auf der Ferse sitzt, und aufmerksam zusieht, ist eine reitzende Figur, aber auch an einigen Stellen beschädigt und ausgebessert.

Wer das ganze Gemählde der Schule von Athen, in seinen einzelnen Theilen, betrachtet und sich an den mannigfaltigen Schönheiten desselben ergötzt hat, wird zuletzt noch gerne dankbar einen Augenblick bey dem Bild-

niß des Urhebers verweilen, der mit dem größten Recht sich hier den Weisen, so wie im Parnaß den Dichtern zugesellt. Er steht bescheiden, ganz am Ende des Bildes, neben seinem Lehrer P. Perugino, dem er aus Liebe und Dankbarkeit in dem schönsten von seinen unsterblichen Werken ein ehrenvolles Denkmahl stiften wollte.

Im Gemählde von den drey symbolischen Figuren über dem Fenster darf man das schöne Doppelgesicht der Klugheit nicht übersehen. Die Stärke hat große Züge, die sich etwas zum Männlichen herüber neigen, welches sich für ihren Character sehr gut schickt. Von den Kindern ist, wie schon vorhin gemeldet, dasjenige, welches der Klugheit den Spiegel vorhält, das schönste.

Die Köpfe in dem Bild, wo Justinian seine Gesetze ertheilt, können dem Künstler gegenwärtig nicht mehr dienen, um Studien darnach zu zeichnen, denn sie sind blaß und undeutlich geworden; das Nebenbild hat sich besser erhalten, in diesem ist der Kopf desjenigen der vor dem Papst kniet der vorzüglichste.

Im Zimmer des Heliodorus wird man wie in eine höhere Sphäre gehoben, alles ist hier geistiger, grösser, leichter behandelt und erfordert, sowohl von dem betrachtenden Liebhaber, als von dem nachahmenden und studi-

renden Künstler, mehr Einsicht, mehr Bildung und Bekanntschafft mit dem Meister, so wie mit der Kunst überhaupt. Wir möchten daher einem jeden rathen sich erst mit den vorigen Bildern, von der Disputa über das Sacrament anfangend, so im Ganzen wie im Einzelnen der Theile zu befreunden, und sich gleichsam mit denselben um den Einlaß abzufinden. Im Heliodor wird alsdann dem Geübten die Figur des Reuters, und ins besondere sein herrlicher Kopf, vor allem andern gefallen. Bey der schönen jugendlichen Form hat derselbe gleichwohl etwas erschreckliches und geistermäßiges. Er ist unwiderstehlich gewaltig, und könnte den erschrocknen Heliodor, samt seinen Gesellen vertilgen, will sich aber seines Arms nicht gegen sie bedienen; zornig rollen die Augen, Stirn und Augenbraunen ziehen sich zusammen, die Nüstern der Nase sind gebläht, er glüht vor Unwillen, und auf den geschlossenen Lippen sitzt ungemessene Verachtung. Seine beyden Begleiter sind in Form und Character etwas tiefer gehalten, sie schweben mit drohendem Geschrey heran die über den Heliodor verhängte Strafe zu vollziehen. Dieser ist ein derber, kraftvoller soldatischer Character, er hat viel Großes, aber nichts Edles, liegt erschrocken zu Boden und sucht sich aufzuraffen, einer von seinen Soldaten, der ein geraubtes Gefäß trägt, reißt von ungeheurem

Schrecken betroffen, den Mund unmäßig auf. Ein anderer fester roher Kerl, von Gestalt kurz und derb, ein rechtes Ebenbild frecher Verwegenheit, will das Schwerdt ziehen.

Der Kopf des Reuters ist von allen diesen der schwerste abzuzeichnen, und in der That fast unnachahmlich, auch gilt er den Mahlern für einen Prüfstein ihrer Geschicklichkeit; an den beyden herbeyschwebenden Jünglingen ist zwar die Form leichter zu treffen, aber das Geistige, Bedeutende setzt beynahe eben so viele Schwierigkeiten entgegen, denn entweder leidet die Krafft des Ausdrucks oder sie fallen ins Uebertriebene. Beyde haben gelitten, und erfordern auch schon darum mehr Kunst und Wissenschafft. Heliodor selbst ist überhaupt besser erhalten, sein Gesicht hat vortreffliche Parthieen von Licht und Schatten, dieses und das Große der Formen machen den Kopf desselben zu einem sehr nützlichen Uebungsstück. Unter der Gruppe von Weibern gibt es herrliche Köpfe. Zwey zeigen aufschreyend auf die Wundererscheinung, die eine ist ein rasches schönes Mädchen, mit dunkelbraunen Haaren, die andere eben so schön, dabey sanfter und milder, eins der liebenswürdigsten Wesen die in der Rafaelischen Welt vorkommen. Dahin gehört auch noch

ein anderes Mädchen, welches, kaum über die Kinderjahre hinaus, furchtsam den Blick in die Höhe richtet und die Hände betend zusammenhält, alle drey sind vortrefflich colorirt.

Die vorzüglich schönen Köpfe in der Messe von Bolsena, wurden alle schon in dem Abschnitt über den Ausdruck angezeigt, wohin wir also den Leser verweisen. Auch im Attila giebt es viele sehr schöne und lobenswürdige Köpfe, doch ist keiner, welcher einzeln für sich betrachtet, dem Liebhaber eben so interessant oder für den Künstler in dem Maße lehrreich wäre wie die erwähnten im Heliodor.

Das gleiche könnte man auch von der Befreyung Petri sagen, indessen sind beyde Köpfe der Engel schön und die der Apostel würdig, besonders dessen der mit dem Engel herausgeht.

Die Gemählde an der Decke im Saal des Heliodors litten sämmtlich zu viel als daß ihre Schönheiten im Einzelnen, welche sie sonst gehabt haben mochten, noch jetzt genossen werden könnten; dasjenige, was Zeit und Zufall uns davon noch übrig gelassen, ist bereits in den Abschnitten von der Anordnung und den Massen angeführt worden. Die Anlandung der Saracenen zu Ostia ist

ebenfalls nicht mehr so frisch und deutlich, daß die Theile zur Betrachtung oder zum Studium Anlaß geben konnten.

Im Incendio del Borgo gehört die Figur des blaugekleideten Mädchens, welches den Männern, die löschen, Wasser reicht, zu Rafaels allerbesten Producten, besonders ist der Kopf desselben überaus schwer nachzuzeichnen, zum Beweiß hievon wird folgende Anecdote erzählt: der Mahler Cignani kam bereits als ein geschickter Künstler bekannt nach Rom, und besuchte, bald nach seiner Ankunft, den Carl Maratti, welcher damals den höchsten Ruhm hatte, dieser fragte ihn im Gespräch, ob er Rafaels Werke im Vatikan schon gesehen, worauf Cignani mit Ja antwortete und etwas kalt hinzu setzte, es wären ganz hübsche Sachen. Maratti ließ sich nun weiter nichts merken, sondern bat ihn beym Scheiden er möchte ihm doch einen Entwurf von dem Kopf des erwähnten Mädchens machen, weil er dessen bedürfe und gerade selbst keine Zeit dazu habe, welches Cignani ohne Bedenken versprach; als er aber am folgenden Morgen sich an die Arbeit machte, und von mehreren Versuchen ihm keiner Genügen thun wollte, zerrieß er ungeduldig das Papier, lief zum Marratti, und bekannte nun Rafael sey ein unnachahmlicher Meister.

Die Frau mit den Wasserkrügen ist zwar als eine gemeinere Natur, nicht so zierlich und schön gestaltet, wie jenes Mädchen, aber, wegen des grossen Styls der Formen und wegen dem so herrlichen Gewand, kann sie nicht hoch genug geschätzt, nicht ernst und eifrig genug studiert werden.

Der Greis, welcher von dem jungen Manne getragen wird, der Knabe, welcher voran geht, das alte Mütterchen, so ihnen folgt, haben zwar alle vortreffliche Theile; allein da es ziemlich wahrscheinlich ist, daß sie nicht von Rafael selbst ausgeführt sind, so möchten wir solche, obschon sie grosse Achtung verdienen, den Künstlern doch nicht als Muster zu ihren Studien vorschlagen; eben so wenig die trefflichen Köpfe in der Krönung Carls des Großen, oder in dem Schwur von Leo III. Auch empfehlen wir ihnen nicht die Taufe Constantins, oder die Uebergabe der Stadt Rom, die Bataille Constantins, noch wie derselbe sein Heer anredet; denn die besten Schüler des Rafael erreichten, auch in ihren glücklichsten Momenten, doch niemals den Geist und die Freiheit des Meisters; immer geht etwas vom Characteristischen, dem Uebereinstimmenden und Lebendigen verlohren, welches sich in seinen eignen Werken findet, und ist man

einmal im Vatikan, um zu studiren, zu lernen, warum sollte man sich nicht vorzugsweise an das Allerbeste und Vortrefflichste halten? Aus diesem Grunde beziehen wir uns des weitern, in Rücksicht der einzelnen Glieder, nur noch auf diejenigen, welche, im Abschnitt von der Zeichnung, als Beyspiele schöner, oder sich der Schönheit nähernden Formen, angeführt worden; denn der Zögling der Kunst wird sich aus denselben über die besondern Erfordernisse der Mahlerey hinlängkich belehren können, um alsdann zu den antiken, als noch-vollkommnern Mustern der Form, überzugehen.

Da Rafaels Gewänder, wenigstens in der Behandlung, ein Canon für die Mahler sind, nach welchem sie sich bilden müssen, so können junge Künstler, um den Character der Linien in Biegungen, Wendungen und Brüchen kennen zu lernen, im Anfange kein besseres Studium wählen, als das bekleidete Bein des jungen Menschen, welcher in der Disputa über das Sacrament hinter dem Bramante steht, und in das Buch desselben zeigt, es ist mit bewundernswürdiger Sorgfalt ausgeführt, und recht zum Muster geeignet. Des Fleißes und der Deutlichkeit wegen sind in eben dem Gemählde das Gewand des Prinzen von Ferrara und der Mantel des Alten, der gegen

den Altar hingeht, zum Nachzeichnen zu empfehlen. Erst nachdem man durch das Studium von diesen mit den Grundsätzen der Behandlung hinlänglich bekannt geworden, möchte es thunlich seyn, sich an die Gewänder im Parnaß und in der Schule von Athen zu machen, und darin den zierlichen Geschmack und die leichtere Ausführung zu erlernen. Durch solches allmähliges Steigern der Vorbilder muß der junge Künstler sich den Zugang zu den grössern und einfachern, im Heliodor, in der Messe, im Incendio del Borgo u. s. w. bahnen, welche er sonst schwerlich gut abzeichnen und fassen, noch weniger den großen Geschmack derselben in seinen eignen Werken reproduciren wird.

Und nun zum Schluß noch ein Wort von den Kupferstichen nach Rafaels Werken, in den Sälen des Vatikans. Von der Disputa, der Schule von Athen, dem Parnaß, dem Heliodor, dem Incendio del Borgo und der Anlandung der Sarazenen zu Ostia, sind ältere radirte und gestochene Blätter, von besserm und geringerm Werth, vorhanden; die neusten bekanntesten und auch in der That diejenigen, welche das gefälligste Aussehen haben, und von der allgemeinen Wirkung der Bilder einen, wiewohl nicht immer ganz richtigen und deutlichen, Begriff

geben, sind von J. Volpato und seinem Schwiegersohn R. Morghen gestochen. Sie enthalten alle die großen Wandgemählde, welche Rafael selbst, oder doch größtentheils, selbst ausgeführt hat, auch die vier symbolischen Figuren an der Decke im Zimmer der Schule von Athen. Die Gerechtigkeit und die Freundlichkeit im Saale Constantins hat der Engländer R. Strange sehr zierlich gestochen, aber die Formen und den Character dieser Figuren, nicht getroffen. Die Bataille Constantins gegen den Maxentius hat man in sehr großem Format auf vier Blättern, von P. Aquila, meisterhaft radirt, und von seinem Bruder Fr. Aquila die übrigen Bilder alle in einer Folge von Blättern, welche als ein figurirter Catalogus anzusehen sind, und wodurch man sich eine Uebersicht über das Ganze verschaffen kann.

IV.

Ueber den Hochschnitt.

Die Hochschnitte, welche man von Seiten der Kunst sowohl als von Seiten der Handarbeit eine Zeitlang, wo nicht vergessen, doch vernachlässigt hatte, und welche in Deutschland nur von wenigen Personen, und zwar noch selten genug gefertigt wurden, kommen jetzt lebhaft zur Sprache, da die Engländer in dieser Art zu arbeiten besonders auffallende und anziehende Werke geliefert haben. Hier stehe etwas weniges zur Uebersicht, sowohl dessen, was geschehen ist, als dessen, was noch wahrscheinlich gethan werden könnte.

Das Hochschneiden, (Holzschneiden, Formschneiden) aus dem die Buchdruckerkunst sich entwickelte, hielt sich eine Zeitlang an derselben fest, und subordinirte sich ihr. Es war nichts seltenes, daß Buchdrucker und Formschneider sich in Einer Person vereinigte.

Wie sich das mechanische Talent des Formschneiders

vermehrte, wollte er sich auch in einem höhern Kreise zei- gen, daher entstanden die vortrefflichen Arbeiten, welche im sechzehnten Jahrhundert, in Deutschland und in Ita- lien, von verschiednen bekannten und unbekannten Meistern, verfertigt worden. Diese, so wie mehrere Blätter, die Al- brecht Dürers Nahmen führen, haben den Gehalt geistreicher Zeichnungen mit der Feder. Eben so vortrefflich in ihrer Art sind die meisten Figuren in dem großen anatomischen Werke des Andreas Vesalius und man wird, besonders von Knochen, wenig andere eben so gute und characteri- stische Abbildungen aufzuweisen haben. Aehnliches Lob verdienen auch verschiedne Vögel im großen Geßnerischen Thierbuche; allein das Schätzbarste und, in gewissem Sinne, auch Kunstgerechteste der ganzen Gattung sind wohl die, mit drey Stöcken gedruckten, Blätter, von italiänischen Künstlern, welche getuschte und weiß auf- gehöhte Zeichnungen nachahmen. Von einigen sehr sel- tenen Stücken, nach Zeichnungen von Parmegianino, wird behauptet, daß er sie selbst geschnitten habe, wel- ches man sich um so leichter überredet, als sie mit un- vergleichlicher Kunst und Geist gearbeitet sind. Wir ha- ben einst Gelegenheit gehabt, ein solches Blatt mit der wirklichen Originalzeichnung zu vergleichen, und wir fanden im Wesentlichen die Vorzüge des Originals nicht

überwiegend. Auch war die übrige Aehnlichkeit so täuschend, daß dieser Holzschnitt, in der berühmten Sammlung, wo die Vergleichung angestellt worden, lange für eine Zeichnung gegolten hat.

Nehmen wir nun aber nach dem, was oben gesagt worden, im Allgemeinen an; daß die meisten Holzschnitte, von den Mahlern der damaligen Zeit, den Formschneidern vorgezeichnet worden, so könnte man darin schon den Keim zum Verderben, zum successiven Absterben dieses Zweigs der Kunst vorbereitet finden. Denn die Mahler dachten blos daran, eine zierliche und geistreiche Zeichnung mit der Feder zu machen, kannten aber die Schwierigkeiten des Schnitts nicht, und wenn sie solche kannten, hatten sie wenigstens kein großes Interesse ihnen auszuweichen, oder auf andere Manieren zu denken, wodurch man die Hindernisse vermieden, und zugleich die Vortheile des Holzschnittes benutzt hätte; welches um so mehr zu wünschen gewesen wäre, weil man dadurch dieser Arbeit mehr Anmuth gegeben, und ihre Ausübung fortgepflanzt hätte. Es kam aber bald dahin, daß die Kupferstiche und radirte Blätter einen großen Vorzug im Zierlichen und Gefälligen über die Holzschnitte erlangten, wodurch sich die Liebhaberey allmählig auf jene wendete, und den Fall dieser nach sich zog. Denn die ganze Arbeit

und Behandlung hing von dem Kupferstecher ab, der auf seine Weise die zarteste schraffirte Zeichnung noch übertreffen konnte.

Die Formschneider, welche nicht zurückbleiben wollten, suchten sich mit ihrer Arbeit den Kupferstichen zu nähern, mußten aber nothwendig auf diesem Wege, da ihnen Materie und Mechanismus widerstrebten, zurückbleiben. Anstatt auf eigenem Wege zu wetteifern, suchten sie vergebens den Kupferstecher auf dem seinigen zu erreichen, und müdeten sich an Schwierigkeiten ab, wodurch doch zuletzt keine proportionirte Wirkung hervorgebracht wurde. Man könnte sie einem Trompeter vergleichen, der auf seinem Instrumente den Flötenspieler nachahmen wollte.

Indessen lag in den Holzschnitten der frühern Zeit ein fruchtbarer Keim, der erst in unsern Tagen, und zwar von den Engländern, entwickelt wurde.

Der Zeichner, wenn er eine Federzeichnung für den Holzschneider arbeitete, kam, besonders wo es ihm um Krafft der Haltung, vollkommnen Schatten, dunkle Localfarben zu thun war, in den Fall, daß er wünschen mußte, ganz dunkle Räume anzulegen, um sie mit hellen Strichen wieder beleben zu können.

Unter den Dürerischen Holzschnitten findet sich der

Fall selten. Nur die Augen des großen Ecce Homo und der Kaiserliche Adler, über Maximilians Bildniß, sind auf diese Weise behandelt. Was aber ganz hieher gehört sind diejenigen Blätter, wo auf runden, schwarzen Schilden eine helle geflochtene Dratharbeit gezeichnet ist.

So findet man auch auf andern Holzschnitten, die nicht sowohl in schraffirter Manier, als umrißweise behandelt sind, die Localtinten der Hüte, Schuhe, Sammtbänder und dergleichen, durch eine schwarze Fläche angedeutet; ja wir haben einen Hochschnitt vor uns, wo, auf der Schattenseite eines durchaus dunklen Meßgewandes, der Reflex eingeschnitten und also auf dem Abdruck durch weisse Striche hervorgebracht ist.

Ob nun die neuern Engländer auf diese ältern Beyspiele aufmerksam geworden, (die Geßnerischen Vögel haben sie ohnstreitig im Auge gehabt,) oder ob die allgemeine Richtung ihrer Nation, welche nach Haltung und Helldunkel vorzüglich hinstrebt, sie auf die neue Art zu arbeiten geführt? wollen wir nicht entscheiden. Genug, wenn die ältere und bisherige deutsche Art sich ausschließlich der Nachahmung einer solchen Zeichnung nähert, die mit schwarzen Strichen auf weiß Papier gezogen ist, so gleicht die englische, wenigstens in den Schattenparthien,

einer Zeichnung, da das Schwarze mit Weiß aufgehöht worden.

Die englischen Formschneider, von denen wir Arbeiten kennen, sind zwey Brüder Bewick, ein anderer heißt Anderson.

Der jüngere von den Bewiks, Thomas, gab eine History of quadrupeds heraus, wovon wir nur wenige Blätter gesehen haben. Die Pelze der Thiere sind ausserordentlich fein und zart ausgeführt, wenige aber nach ihrem characteristischen Zug und Schwung, den Gliedmasen, über welche sie sich herlegen, gemäß dargestellt; auch scheint dieses sein Lehrlingswerk gewesen zu seyn, denn in der History of brittish birds sind die Vögel sowohl als die Vignetten äusserst fein und zierlich geschnitten; doch ist die Arbeit, womit die prächtige Ausgabe von Sommervills Gedicht, the Case, geziert ist, noch vollkommner; die Titel nähmlich, nebst Vignetten, zu Anfang und am Ende von jedem der vier Bücher. Sie sind von dem älteren Bewick, der vor Vollendung des Werkes starb, sämtlich gezeichnet. Alles ist mit ungemeiner Sauberkeit gearbeitet, vorzüglich aber überraschen die Titel, und unter diesen wieder besonders die beyden zum dritten und vierten Buche, durch

Glanz und Zierlichkeit der Striche, durch Krafft, harmonische Abstufung der Töne, und daher entstehende gute Wirkung, so daß sie die Vergleichung mit den saubersten Kupferstichen nicht zu scheuen brauchen. Gute Druckfarbe, schönes Papier, sorgfältiger Abdruck, tragen freylich das ihrige zu diesem Effect bey.

Von Anderson kennen wir verschiedene Arbeiten, unter denen sich besonders eine Ankündigungskarte, mit einem einfachen ländlichen Gegenstande, auszeichnet, sie fällt durch Zierlichkeit des Schnittes, durch Krafft und Wirkung eben so gut in die Augen, als die Bewickischen Stöcke.

Allein um solche Arbeiten gehörig zu schätzen, muß man vor allen Dingen den Zeichner von dem Formschneider, und wenn sie auch in Einer Person zusammentreffen sollten, unterscheiden.

Das hohe Characteristische, besonders in der Zeichnung, das die Alten, die wir oben gerühmt haben, vorzüglich zum Entzwecke hatten, wird man in den Bewickischen Arbeiten nicht suchen. Die Vögel haben ein gutes natürliches Ansehen, in Absicht aber auf die bedeutenden Züge können sie sich mit den bessern im Geßnerischen Werke nicht messen. Dagegen ist das Einzelne, die Lage

der Federn, ihre verschiedene Localtinten, und was hierzu gehören mag, bey einigen im höchsten Grade zu loben.

Es läßt sich also leicht begreifen, daß diese neuern Holzschnitte mit jenen ältern soliden Arbeiten nicht verglichen werden können. Denn wenn man Anforderungen an Form, Geist, Gedanke, Ausdruck u. s. w. machen wollte, so würden sie dabey sehr zu kurz kommen. Sie sind Dinge von einer ganz andern Art, und man kann sagen auch wohl zu einem ganz andern Zweck.

Die alten Künstler bekümmerten sich wohl nicht um die Striche als Striche, wie glänzend und fein sie ausfallen, wie sie liegen, und welchen Effect sie in diesem Sinne thun sollten; sie strebten vielmehr einzig darnach das hohe Ziel der darstellenden Kunst, in Bedeutung und Form zu erreichen. Ein gewisser Grad von Ordnung und Reinlichkeit folgte schon von selbst aus diesem Begriff.

Die neuern Engländer sind mehr als geschickte Handarbeiter zu betrachten, deren höchster Zweck ist saubere Arbeit zu machen. Neigt sich nicht aber die Kupferstecherey, ja wir möchten beynahe sagen, die Kunst überhaupt, um sich nach der Zeit zu bequemen, gegen diese Seite hin? der herschende Geschmack fordert vom wahrhaft Guten, ja vom Schönen selbst, daß es im gleisen-

den Gewande auftrete, wenn es Eingang finden will. Was Wunder also daß die alte Art in Holz zu schneiden fast gänzlich abgekommen, woran aber nicht sowohl die Formschneider als die Zeichner Schuld seyn mögen, und so ehrwürdig sie auch ist, doch jetzt wenig Liebhaber mehr findet; ja daß Holzschnitt und Holzschnittsmanier sogar zur Gleichnißrede dienen müssen, um eine rohe ungeglättete Arbeit anzudeuten.

Dagegen ist nichts natürlicher als daß die neuern englischen Holzschnitte mit Beyfall aufgenommen werden, und eine sehr lebhafte Sensation erregen, da sie so ganz dem Bedürfniß der Zeit angemessen sind. Fein, niedlich, angenehm, ins Auge fallend und, was wahrscheinlich nicht die letzte Empfehlung seyn wird, obendrein noch wolfeil.

Nun aber bleibt uns noch die Frage zu untersuchen übrig: ob diese neuen englischen Holzschnitte, von Seiten der Behandlung, einigen Vortheil über die Alten haben und es scheint in der That als ob hier ein nicht unbeträchtlicher Gewinn erhalten worden, und noch mehr für die Zukunft zu hoffen sey.

Derjenige, der zuerst diese neue Manier in Holz zu schneiden aufgebracht, verdient Lob, daß er die Natur dieses Kunstzweiges wohl untersucht, erkannt und darauf die Verbesserung der Behandlungsmanier gegründet hat.

Die Schwierigkeiten sind dabey nicht gesucht sondern vermieden und, was uns besonders zweckmäßig dünkt, der starke Schatten wird überhaupt als eine dunkle Masse angesehen, und nur auf verschiedne Weise mit den lichten Parthien vereinigt; die Reflexe sind in denselben hinein gearbeitet, da hingegen der gewöhnliche Holzschnitt das Ganze als Licht betrachtet und seine Striche, wie, bey einer Zeichnung mit der Feder, auf weiß Papier, geschieht, vervielfacht oder verstärkt, je nachdem ein tieferer Schatten ausgedruckt werden soll. Weil nun jener Begriff der Mahlerey und der Lehre von den Massen weit näher liegt, als dieser, so ist man bey der neuen Art in Holz zu schneiden, des Effects ohne Zweifel sicherer als selbst bey gewöhnlichen Kupferstichen, und genießt in diesem Stück ohngefähr die Vortheile einer eben so milden Wirkung des Schattens wie sie die schwarze Kunst gewährt.

Was die Abstufung der Töne, zur Andeutung der Localfarben und der Haltung betrifft, so zeigen die vor uns liegenden Versuche, daß der Holzschnitt auch von dieser Seite allen Forderungen der Kunst Genüge leisten kann.

Vorausgesetzt also, daß man Mittel fände große Stöcke in dieser neuen Art zu verfertigen, und welches

vielleicht nicht die kleinste Schwierigkeit seyn dürfte, sie gut abzudrucken; so läßt sich als wahrscheinlich vermuthen, daß die Holzschnitte, da sie von guten Künstlern gearbeitet, aller der gefälligen Eigenschaften fähig sind, wodurch sich die gestochnen, geschabten und geätzten Blätter empfehlen, fortan auch in besserm Rufe stehen, und gleich diesem Ehre und Gunst beym Publikum genießen werden.

Ob wir nun gleich für die Kunst im höhern Sinne von beyden erwähnten Holzschnittsarten nichts zu erwarten haben, denn die Kunst kann wohl auf den Mechanismus, der Mechanismus aber umgekehrt nicht auf sie eine günstige Wirkung äußern; so werden wir doch, in Betracht daß jede Ausübung eines vorzüglichen Talents, welches in dem gegenwärtigen Falle noch besonders zu Verbreitung nützlicher Kenntnisse dienen kann, allemal schätzbar seyn muß, gelegentlich wieder auf diesen Gegenstand zurückkehren.

Ueber die Behandlungsart des ältern bisher bekannten Holzschnittes könnte uns Herr Unger, als welcher darinn vorzügliche Geschicklichkeit besitzt, am besten aufklären, vielleicht würden wir indeß auch mit den englischen Handgriffen bekannt, um solche nach Deutschland über zu pflanzen.

V.

Einige Bemerkungen über die Gruppe Laokoons und seiner Söhne.

Im März 1796.

Das rechte Bein des ältern Knaben ist von höchst erfreuender Zierlichkeit.

Die Schwingung und Wendung der Glieder überhaupt und der Muskeln ist durch das ganze Werk bewundernswürdig. In den Beinen des jüngern Knaben, die nicht sehr elegant sind, ist eine solche Natürlichkeit, die von diesem zart gewendeten bewirkt wird, welche vermuthlich gar nicht ihres Gleichen hat. Die Beine des Alten, besonders das rechte, sind von dieser Seite betrachtet ebenfalls wunderschön.

Restaurationen.

An den Schlangen ist ein beträchtlicher Theil neue Arbeit, und wahrscheinlich beyde Köpfe.

An der Figur des Laokoon. Der rechte Arm bis nahe ans Schultergelenk. Die fünf Zehen des linken Fußes; der rechte Fuß ist hingegen ganz unbeschädigt geblieben.

Am ältern Sohn. Die Spitze der Nase. Die rechte Hand. Die drey ersten Zehen des linken Fußes. Am rechten Fuß die Spitze des Daums. Der Bauch ist auf der rechten Seite ein wenig beschädigt, und die Beschädigung ausgebessert.

Am jüngern Sohn. Die Nasenspitze. Der rechte Arm. Zwey Finger der linken Hand. Alle fünf Zehen des rechten Fußes.

Nur der restaurirte rechte Arm des Laokoons ist gut gearbeitet, von gebrannten Ton und, wie die meisten behaupten, von Bernini, welcher sich aber darin selbst übertroffen haben muß. Die andern angezeigten Ergänzungen sind von Marmor, zwar fleißig gemacht aber von schlechter Kunst, im Geschmack der Berninischen Schule krampfhaft verdreht. Ein gewisser Cornachini soll sie verfertigt haben.

EIGENTHUM DER STADT AUGSBURG

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832

Propyläen eine periodische Schrift

Bd.: Ersten Bandes Zweites Stück

Tübingen 1798

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- LD 2216 -1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11259960-5
VD18 80149405-001